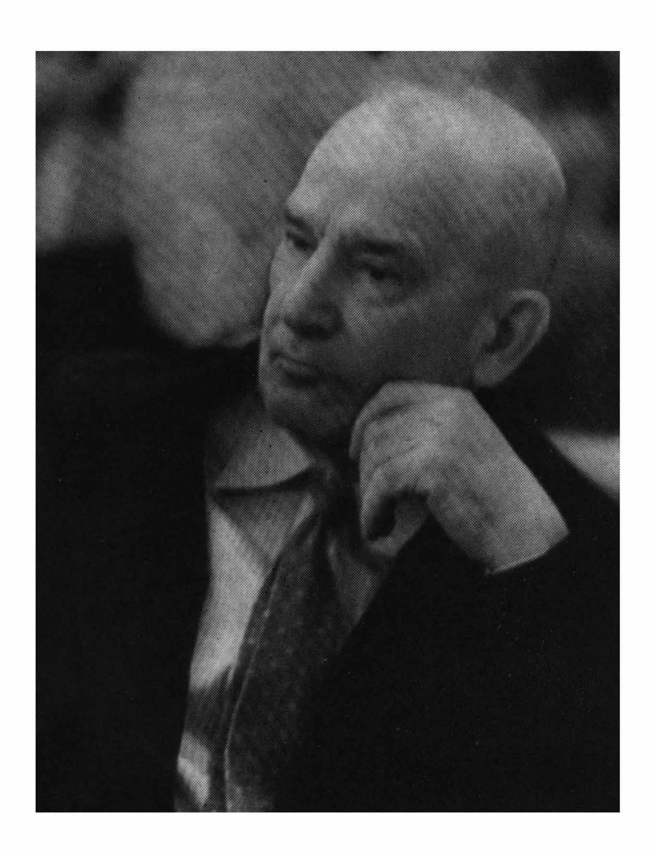
искусство

КИНО

2.70



Поздравляем с 70-летием

Анатолия Дмитриевича Головню, одного из основателей советской операторской школы, чей труд и талант способствовали мировому успеху и признанию таких выдающихся картин, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», педагогической работе которого советское кино обязано продолжением и упрочением высоких традиций операторского искусства.

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Творческая лаборатория

Рассказы кинематографистов

Размышляя о герое

За рубежом

Сценарий

На 1-й странице обложки — кадр из фильма «Любовь Яровая» (по пьесе К. Тренева, автор сценария А. Витоль, режиссер В. Фетин, «Ленфильм»). Л. Чурсина — Любовь Яровая, Н. Федосова — Марья

Iskusstvo Kino

Cinema Art

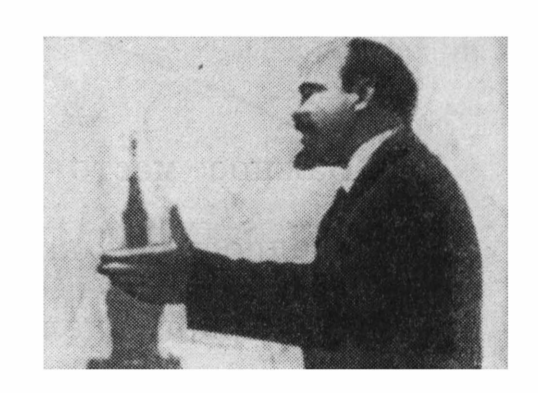
Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А05643. Подписано к печати 28/I-70 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 41 100 экз. Заказ 3749
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Важное место в создании духовных предпосылок коммунизма, в воспитании нового человека Ленин отводил литературе и искусству. Общество, строящее коммунизм, глубоко заинтересовано в расцвете литературы и искусства, всех форм художественного творчества. Их общественная ценность определяется высоким художественным мастерством, идейной бескомпромиссностью и партийной страстностью в утверждении коммунистических идеалов.

Из Тезисов Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза «К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Анна Караваева

Вечно живой

Собравшись в просмотровом зале, мы ожидали начала события, которое, конечно, на всю жизнь запомнится каждому: мы увидим фильм «Живой Ленин». В годы молодости моего поколения (да и значительно позже) мне встречался на газетных полосах бесконечно волнующий снимок: Владимир Ильич во дворе Кремля. Этот снимок был особенно дорог и близок нам всем. В августовский день 1918 года дрогнуло сердце огромной нашей страны: на заводе Михельсона было совершено злодейское покушение на жизнь Владимира Ильича. Миллионы тружеников встречали каждый день тревожной заботой: как здоровье Ильича? И вот Ленин на прогулке в Кремле. Бесконечно радостно было смотреть на Владимира Ильича в его черном костюме, улыбающегося, бодрого. Тогда мы воспринимали радовавший всех облик выздоравливающего Ильича как фотоснимок. А теперь мы видим его в движении, «живого». Вместе с В. Д. Бонч-Бруевичем улыбающийся Ленин непринужденно идет по мостовой Кремля. Кадров этих немного, но оживленное лицо беседующего Владимира Ильича говорит о самом главном, что радовало тогда миллионы тружеников земли: наперекор злодейским замыслам наш гениальный вождь на своем посту!

А вот кадры еще не виданные мной ранее: Москва первомайская... Выстроилась наша молодая конница. И хотя обмундирование первых конников и выглядит бедновато, их молодые лица серьезны и торжественны. Владимир Ильич, Надежда

«ЖИВОЙ ЛЕНИН». В фильме использованы документальные киносъемки В. И. Ленина операторов: А. Винклера, Г. Гибера, Н. Григора, П. Ермолова, Ю. Желябужского, Н. Козловского, А. Левицкого, А. Лемберга, П. Новицкого, Е. Славинского, Э. Тиссэ. Текст А. Суркова. Музыка А. Холминова. Режиссеры М. Ромм, М. Славинская. Консультант А. Петров. Редактор А. Масалкина. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

Константиновна и Мария Ильинична уже в машине. Майский ветер треплет светлую вуалетку на женской шляпе, и эта легкая, воздушная деталь придает кадрам какую-то милую лирическую нотку.

Экран воскрешает время суровое, наитруднейшее. Люди работают сверх силы, не зная отдыха. Снова фильм предлагает неизвестные мне кадры. Март 1919 года. Ленин приехал в Петроград, чтобы проститься с Марком Тимофеевичем Елизаровым, народным комиссаром путей сообщения, мужем Анны Ильиничны. Мы видим Ленина и Анну Ильиничну у гроба М. Т. Елизарова, скорбны и печальны их лица.

После этого события прошло несколько дней. Восемнадцатое марта 1919 года. Снова похоронная процессия: из Колонного зала выносят гроб с телом Якова Михайловича Свердлова.

Еще в годы моей молодости мы знали, что Яков Михайлович Свердлов был одним из самых близких соратников Владимира Ильича. Жизнь и работа Якова Михайловича были нам, молодежи, известны подробно, в деталях. Революционная и нравственная сила его личности, его пламенная убежденность, верность, умение бороться за великое учение Ленина, руководящая деятельность Я. М. Свердлова как председателя Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета говорили о разносторонних знаниях, огромном опыте Я. М. Свердлова. Ему было всего 34 года, когда Ленин в своей речи назвал Якова Свердлова «пролетарским вождем».

...Из Колонного зала Дома Союзов выходят делегаты Первого Всероссийского съезда по внешкольному образованию. Известно, что в свои последние московские годы В. И. Ленин уделял большое внимание проблемам народного образования. Но как жаль, что кинообъектив только на несколько мгновений задержался на лицах Владимира Ильича, Надежды Константиновны и Анатолия Васильевича Луначарского!

Только на празднике Всевобуча 25 мая трудного для Советского государства 1919 года мы видим более широкую картину. В. И. Ленин, выступив с речью на Красной площади, обходит ряды курсантов военных училищ. Вот он поднялся на площадку грузовика и произносит перед участниками парада речь. Мы видим, как по Красной площади идут рабочие полки, идут курсанты военных училищ, а Владимир Ильич внимательным взором изучает четко шагающих будущих героев молодой Красной Армии, которые прошли единое обучение за 96 часов, то есть за четверо суток!.. Исключив из этих 96 часов абсолютно необходимые 32 часа сна, мы отметили цифру в своем роде необычайную... Эти стройные шеренги будущих воинов приобрели боевую осанку и безукоризненную выправку меньше чем за трое суток. Вот они, сила и приказ революции! Видела я ранее эти кадры или смотрю их впервые, право, главное не в этом. Самое дорогое для меня и существенное в том, что во второй части фильма я вижу Красную площадь, какой она была тогда, 25 мая 1919 года, полстолетия назад. Мне безгранично радостно сейчас видеть, как В. И. Ленин, глава Советского правительства, председатель Совета труда и обороны, принимает парад, обходит войска. Вместе с ним на параде присутствует народный комиссар Венгерской Советской Республики Тибор Самуэли.

Год тот был исключительно трудный, опасность интервенции грозила нам отовсюду, нас изматывали

голод и разруха, которые достались нам, как наследство от первой мировой войны. А на Красной площади образцовый, даже сурово-торжественный порядок. И какое радостное впечатление производят кадры, запечатлевшие Владимира Ильича!.. Следующий эпизод переносит нас на балкон Моссовета, с которого В. И. Ленин произнес напутственное слово рабочим полкам, уходившим защищать отечество от белой армии Деникина. Диктор объявляет: «Слушайте голос Ильича!» И вот пятьдесят лет спустя мы слышим сохранившийся в граммофонной записи голос, обращенный к бойцам Красной Армии! Как должны мы, люди 70-х годов, благодарить свидетелей того исторического парада, которые запечатлели и свято сохранили голос Владимира Ильича в тот памятный день... Этот полнозвучный, баритональный голос, полный ясной решимости и силы, который, как живительный приток крови, вливался в сердца воинов еще совсем юной нашей Красной Армии!

Кадры, снятые 7 ноября 1919 года, знакомят с празднованием второй годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. И кремлевские стены, и куранты Спасской башни, и праздничное убранство Красной площади — все хранит в себе звучание майского праздника. Конники, красноармейцы, матросы, идущие в строю... Вот только что слышали они незабываемый голос Владимира Ильича, видели его лицо, полное огромного обаяния, чувства общности, слитности с народом, со всей страной и с каждым присутствующим. Именно во время этих особенно впечатляющих кинокадров возникает как бы живое общение с Владимиром Ильичем.

В этом фильме, построенном на прижизненных съемках Ленина, меня взволновали некоторые черточки в выражении его лица, которые именно сейчас впервые оказались мной замеченными. На празднике Всевобуча на Красной площади, когда был записан на пластинку голос Владимира Ильича, мне казалось, что он был особенно взволнован: на лице его вдруг вспыхивала быстрая улыбка, и тогда обозначались легкие ямки на щеках. Лицо вмиг преображалось, а глаза поблескивали огнем молодости — да ведь старость еще и не успела подступить к Владимиру Ильичу!

Мы знали целую плеяду великолепных актеров, исполнителей роли вождя революции. Я глубоко уважаю и ценю творческий труд наших замечательных мастеров, создавших в художественном кинематографе образ Ленина. Фильм «Живой Ленин» занимает всего-навсего один час экранного времени, но представляет собой ни с чем не сравнимую драгоценность кинодокумента. Вот почему я расцениваю его как эпохальное явление в нашем киноискусстве. Работа над ним началась еще в 1948 году, когда была сделана первая редакция этой ленты. По этому поводу здесь мне хочется привести очень важное свидетельство известного кинорежиссера, автора фильма «Живой Ленин» М. Ромма:

«Небольшую картину «Живой Ленин» я делал вместе с монтажером М. Славинской в 1948 году. Когда я просмотрел ролик кадров Ленина, снятых при его жизни, я был поражен тем, как редко снимали Ильича. Как мало было этих кадров! Прежде всего это были коротенькие куски пленки. Кадр выступающего Ленина, кадр слушающих его людей — и все. Никаких пересъемок, никаких дублей. Как только эпизодик был снят, его тут же включали в хронику». Михаил Ромм рассказы-

вает далее, что более подробно был снят лишь один эпизод: Владимир Ильич после ранения беседует с Бонч-Бруевичем во дворе Кремля и показывает, что рука у него в порядке, улыбается, спрашивает операторов: «Все или еще надо сниматься?» Этот эпизод сохранился.

Сохранились еще эпизоды и кусочки, но их нельзя было демонстрировать. Кусочек пленки с крупным планом Ленина в его рабочем кабинете, например, не имел перфорации. Вдобавок движения в некоторых кадрах были резко ускорены, изображение темновато — не хватало света, пленка в то время была еще малочувствительна.

Света не хватало и во всей стране. Я жила в большом губернском городе, но я помню, как люди освещали свои жилища самодельными коптилками. Даже в кинотеатрах подача света могла прекратиться в любую минуту — зрелище часто должно было уступить право на свет больницам и другим более важным учреждениям. «Товарищи, мы в огненном кольце!» — эти тревожно призывные строки стихотворения Демьяна Бедного знал и помнил тогда каждый школьник. «Огненное кольцо» интервенции и белогвардейщины, которое в те труднейшие голодные и холодные годы разрубала наша молодая Красная Армия, конечно, тормозило развитие нашего отечественного кино. Большинство кадров находилось в плохом состоянии: царапины, точки и т. д. «Пришлось каждый кадр переснимать на бумагу,— рассказывает М. Ромм,— ретушировать сначала светлые точки, затем получать негатив и ретушировать темные точки. На один метр пленки — 54 ретуши позитива и 54 ретуши негатива. А в результате — 2 секунды изображения». Это была кропотливая достойная работа большого коллектива художников и операторов Центральной студии документальных фильмов. И не только техническая работа, скажем мы, сегодняшние зрители, а и подлинный трудовой подвиг, проникнутый глубочайшей любовью к памяти великого гения человечества.

Как свидетельствует М. Ромм, картина «Живой Ленин» не преследовала никаких задач, кроме документального восстановления имевшихся киносъемок. Авторы включили в эту картину кадры, отображающие эпоху и исторический фон. «Если парад Всевобуча, то парад Всевобуча и кадры Ленина, если первомайский парад, то первомайский парад и кадры Ленина. И все для того, чтобы создать экспозицию для короткого кусочка пленки с живым Ильичем». Да, все было сделано для того, чтобы миллионы людей нашей страны и всей земли увидели живого Ильича!.. И за эту героическую работу наша сердечная благодарность режиссеру М. Ромму, монтажеру М. Славинской и операторам, принимавшим участие в съемках этих бесценных кадров, всему коллективу ЦСДФ.

Фильм «Живой Ленин» безгранично дорог нашему зрителю как ожившие страницы жизни нашего родного Ильича.

«Живой Ленин» — это событие, которое обрадует и глубоко взволнует миллионы. Как хочется, чтобы его увидели все люди нашей планеты.

Валерий Щербина

На пути к великому образу

Чем ближе подходим мы к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, тем яснее понимаем, что этот день войдет в сознание миллионов как дата всемирно-исторического значения, что политики и философы, социологи и художники одинаково осознают Ленинский юбилей как рубеж, приближаясь к которому необходимо с особой глубиной и сосредоточенностью осмыслить все сделанное для изучения титанической личности Ленина, его великого вклада в борьбу трудящихся масс за социализм, за нового человека, свободного от гнета и эксплуатации, за интернациональное братство людей труда против империалистического варварства и бесчеловечности. Именно поэтому в преддверии наступающей годовщины к трезвому, предельно самокритичному анализу сделанного в разных областях искусства для художественного воссоздания личности человека, чья мысль и чье дело с непреложностью закона определили пути и способы развития человечества на целую историческую эпоху, обращаются сами художники, те, кто принимал активное участие в создании книг, спектаклей, фильмов о Ленине.

В. И. Ленин был величайшим философом нового типа, появление которого предсказывал Маркс, когда в тезисах о Фейербахе указывал, что если старая философия только объясняла мир, то на долю философов нового типа выпадает ответственнейшая и важная задача его переделать.

История и прежде знала замечательных мыслителей и выдающихся революционных деятелей, но только с именем Ленина для нас неразрывно связано представление о Человеке, одинаково великом в теории и практике, органично соединившем в себе черты мыслителя и деятеля. Художественно постичь его образ — значит в то же время постичь и выразить непреоборимую правду коммунизма, того нового мира, путь к которому проложили первыми в истории человечества народы нашей страны. Ленин не может быть понят, осмыслен вне той гигантской повседневной работы по революционному преобразованию мира, которой он был занят на протяжении всей своей жизни. Создать образ Ленина нельзя, не создав одновременно образ преобразуемого революцией мира, образ подымающегося на борьбу народа, не воплотив в Ленине духовную энергию и красоту пробуждаемых им народных масс. Бережно передавая неповторимые черты ленинского облика, влюбленно проникая в глубь его характера, художники, внесшие особенно ощутимый вклад в Лениниану, каждый по-своему видел в образе Ленина образ партии, идеальный образ нового человека, светлого будущего.

И могло ли быть иначе! История знает деятелей, сильных и мудрых, которым удавалось способствовать тому, что слагаемые социальные силы менялись местами, но значение этих деятелей — будь то Кромвель или Робеспьер, Марат или Бабеф — неизменно было ограничено во времени и в пространстве.

Мир, измененный руководимой Лениным партией в ходе пролетарской революции, с тех пор вступил в период постоянных, необратимых революционных преобра-

зований. Начатое Лениным в 1917 году дело не имеет предела ни во времени, ни в пространстве. Вот почему художники, обращающиеся к изучению ленинского образа, такого простого и каждому понятного, чем дальше, тем глубже осознают, что передать «тайну» и масштаб этой личности нельзя, не передав масштаб его революционного подвига.

Но как это сделать? Путь к образу Ленина был долог и непрост. Художественные открытия Горького и Маяковского не сразу были подхвачены и развиты как раз теми искусствами, которые способны дать образ Ленина воплощенным: кинематографом и театром. Здесь начинали с малого. Но и этому малому радовались. Недаром поначалу аплодировали одному только появлению Ленина на сцене или на экране. Но самые требовательные зрители — это сами художники. Они торопили искусство и побуждали его к решению новых задач. Маяковский отверг первый опыт экранного воплощения образа Ленина в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь». Поэта раздражало внешнее сходство без ощущения внутренней достоверности и убедительности образа. Это суждение, этот призыв к разгадке ленинского характера средствами поэзии на долгие годы определили направление поисков ленинского образа на сцене и на экране.

Как известно, новый важный рубеж в борьбе за воплощение ленинского характера средствами актерской изобразительности был взят в 1937 году, когда на сцену и на экран впервые вышел человек, охваченный великой мыслью о революционном переустройстве России, об интернациональном братстве пролетариев всех стран,— Ленин Щукина и Штрауха, Бучмы и Скоробогатова. Сразу, одним рывком была взята высота, незадолго перед этим еще казавшаяся недоступной.

Сделанное в тот год не может быть переоценено. Это была победа огромного принципиального значения. Недаром такой требовательный и своеобразный художник, как Юрий Олеша, оглядываясь в 1938 году на опыт художественной Ленинианы, заметил: «Мы еще недостаточно оцениваем значение того, что наше искусство воскрешает образ Ленина. Он ткется любовно, тонко, осторожно, из самых дорогих, самых волшебных нитей таланта. Как будто организовался сам по себе какой-то орден артистов, поставивших себе целью создать образ Ленина! Первым артистом этого ордена был Маяковский.

Прекрасна жизнь, в которой строфы поэта, посвященные Ленину, рассыпаются по камню зданий, по знаменам. Прекрасно искусство, воскрешающее самую прекрасную жизнь».

С тех пор прошло много лет. Было сделано много новых шагов на пути к образу Ленина. Создалась и целая библиотека критических работ, посвященных всестороннему анализу Кино- и театленинианы. И все же не утолена наша жажда познания этого неповторимого человека. Все еще возвращаются художники к великой теме. И что особенно важно, выступают и как теоретики, вдумчиво анализирующие сделанное на этом пути и ими самими и их коллегами.

И всякий раз, проделав тщательную аналитическую работу, они снова и снова убеждаются в том, что трудность воплощения образа В. И. Ленина средствами искусства прежде всего и более всего обусловлена необходимостью видеть и ощущать органическую связь индивидуальных черт именно этого человека с думами и надеждами, с практическими действиями огромных социальных коллективов. Обнаружить эту связь в движении, постоянном обновлении — это едва ли не самая трудная задача в искусстве.

С этой точки зрения чрезвычайно показательна и симптоматична новая книга режиссера С. Юткевича «Разгадка поэзией»*. Автор этой книги, как известно, на протяжении вот уже более тридцати лет находится в сложном и неутомимо актив-

* С. Юткевич. Разгадка поэзией. М., изд. Бюро пропаганды советского киноискусства Союза кинематографистов СССР, 1969.

ном поиске новых возможностей и средств воплощения ленинского образа на экране, новых способов и путей приобщения многомиллионной зрительской аудитории к идеям и личному миру основателя социалистического государства.

Автор возвращает нас к фактам истории возникновения и развития Кинолениниаиы, вводит в творческую лабораторию работы над картинами, связанными с прямым и непосредственным воссозданием ленинского образа на экране в фильмах «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше». Перед нами важный практический опыт, тем более ценный и необходимый, что раскрывается он в движении, развитии, постепенном и неуклонном обогащении.

В книге С. Юткевича можно найти важный и сегодня столь насущный мотив нравственного, глубоко личностного обращения к ленинской теме. Здесь верным камертоном, по которому художник обязан поверять свою готовность и решимость реализовать замысел, могут служить слова А. Луначарского: «...это не только первый социалист по подвигам, которые он совершил, это первый образчик того, чем может быть человек».

Автор снова и снова возвращается к той предельно важной мысли, что речь идет об образе человека, сыгравшего решающую роль в изменении хода мировых социальных процессов. Человека, хотя и принадлежащего истории, но более других современников современного нам по силе и глубине своей мысли, притягательности своего нравственного облика.

●

Можно выбирать разные пути в поисках художественного ключа к образу В. И. Ленина. Но исходная точка может быть только одна — осознание всей меры своей гражданской ответственности в этом необычайном диалоге с миллионами зрителей. Желая только одного — быть точно понятым, С. Юткевич решительно заявляет: «...пленка не только свето- и цветочувствительна. Она обладает еще одним свойством — чувствительностью к правде или лжи на экране, к искренности или равнодушию художника; так же, как в глазах актера беспощадный объектив всегда прочтет его душевную пустоту или наполненность, так же «прочитается» на экране и то, чем жил художник во время создания своего произведения».

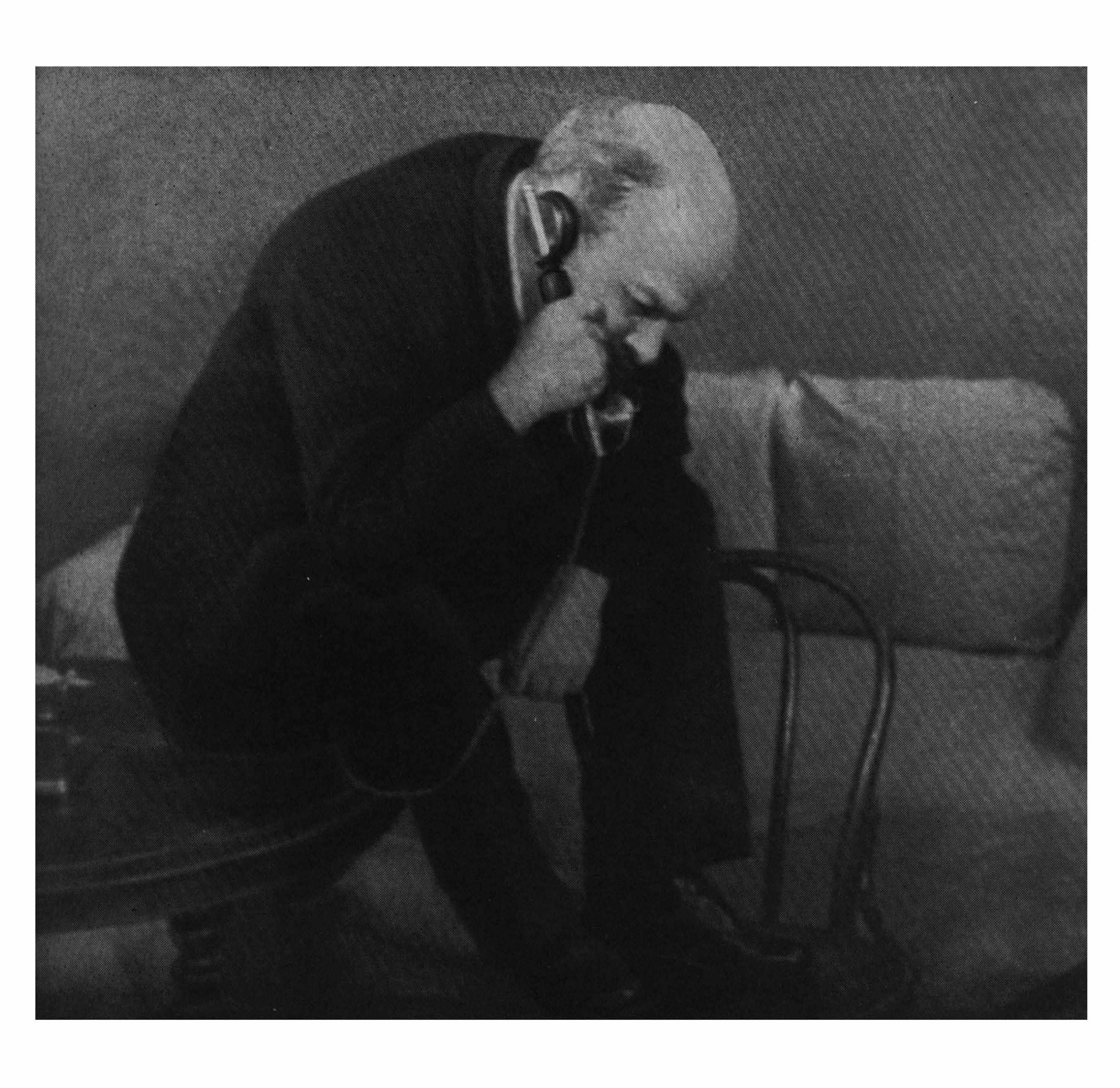
Эти откровенные и резкие слова С. Юткевича заставляют задуматься и о возможностях того или иного актера. О его способности воплотить избранную им тему, о его творческой готовности к этому. В данном случае — об обоснованности его претензий на воссоздание образа крупнейшего русского революционера. Одного из той плеяды людей, что продемонстрировала всему миру новую меру ценности в отношениях человеческого «я» и истории. Одного из тех исторических деятелей, обращение к духовному миру которых предполагает постижение принципиально нового типа человеческого сознания.

Все своеобразие и богатство этого нового типа человеческого сознания, этого характера далеко еще не освоено.

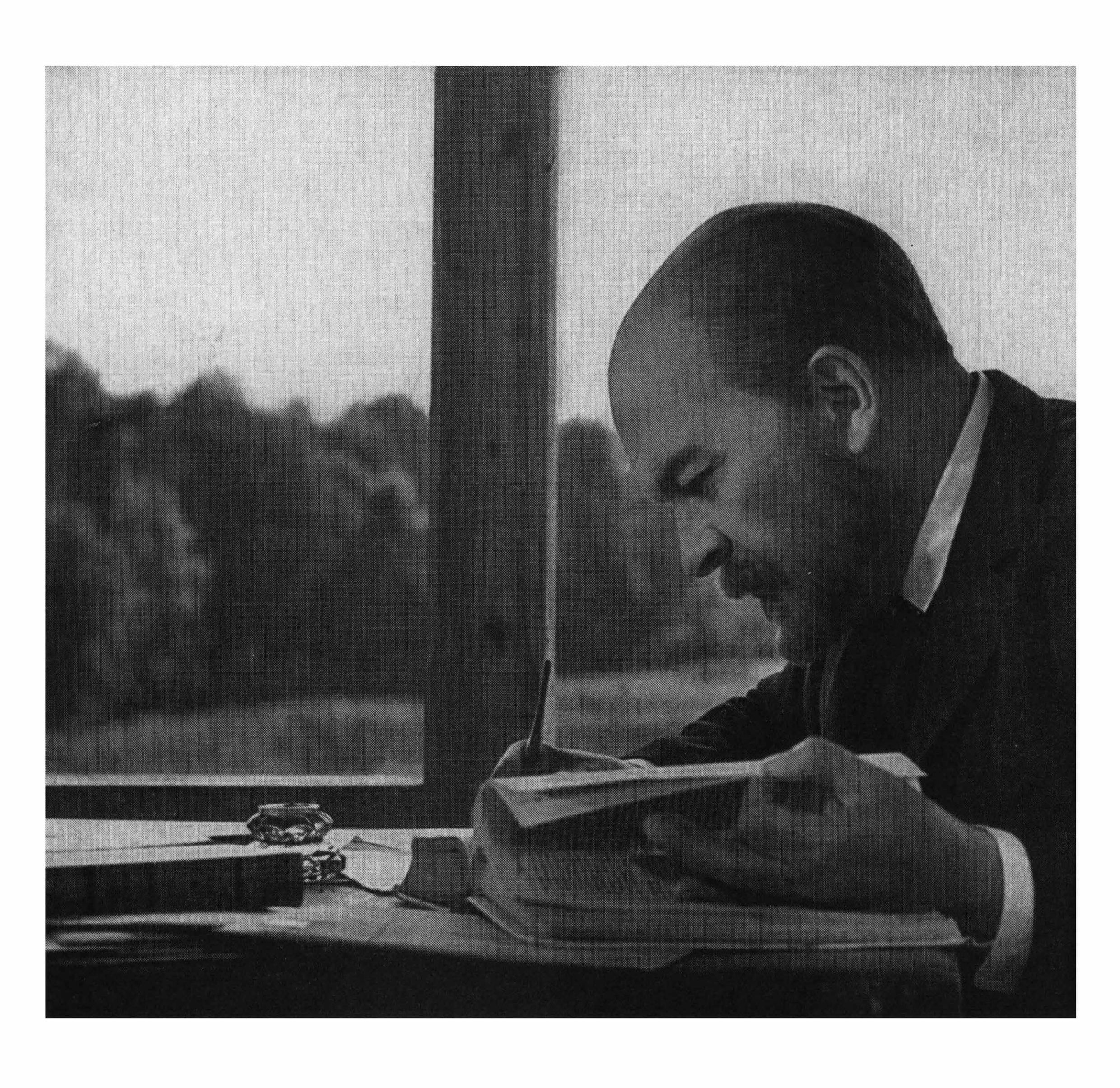
Художник, решившийся восполнить пробелы в этой области, должен, по мнению С. Юткевича, выполнить одно обязательное требование — удостовериться в своей способности быть самостоятельным по отношению к предшественникам. Ведь стоит совсем незаметно поддаться инерции мышления — и вот уже мелькают узнаваемые цитаты, содержание разбавляется дозами привычного и отыгранного. Подаются сигналы стереотипам зрительской памяти. И оттого обесценивается начатое художественное исследование.

Исследование же это совершенно необходимо. Ведь стремиться к подлинному Ленину, значит, по выражению С. Юткевича, быть на пути к «правде движения образа». К движению в его непрерывности и последовательности.

Путь к тому Ленину, что убедителен «в непрерывном действии, в общении с людьми, со средой», С. Юткевич ищет в



«Человек с ружьем» (1938). В роли В. И. Ленина — М. Штраух



«Ленин в Польше» (1965). В роли В. И. Ленина — М. Штраух

свежести и непосредственности художественного взгляда. Его задача — «добиться правдивости слова, интонации, взгляда, жеста». А это значит — добиться того образного сходства, той силы авторской проникновенности, что помогают как бы заново познакомиться с человеком.

Как раз в связи с потребностью как бы нового открытия образа С. Юткевич вспоминает о знаменитом брехтовском эффекте «очуждения». Подчеркивая его позитивную функцию, он много пишет о «нужном ощущении непривычности», которое должен вызывать материал картины. Действие этого эффекта он усматривает уже в замысле фильма «Ленин в Польше»: «...Ведь мы впервые рискнули показать Ленина не в знакомой атмосфере революционного Питера или Москвы, а за границей, в мало известной зрителю среде предвоенной Польши, в окружении закопанских гуралей и краковских социал-демократов и, наконец, в камере австрийской каталажки в заштатном городке Неймаркт, он же Новый Тарг».

И в этом С. Юткевич, вероятно, прав. Именно с новизной замысла, с дремлющими в нем возможностями можно связывать надежды на появление оригинальных творческих концепций. Тех самых, что могут преодолеть штампы, накопившиеся за десятилетия в изображении образа В. И. Ленина. «Очуждая» факты его жизни и деятельности, можно «взорвать» штампы восприятия зрителя. Показать последнему, по выражению художника, «новые стороны Ленина».

●

Вспоминая об опыте работы над фильмом «Человек с ружьем», С. Юткевич замечает, что «сила образа Ленина, созданного на экране Погодиным и Штраухом, состоит в том, что они не задавались с самого начала целью расчленить образ на отдельные «похожие» черточки, на то, чтобы показать и сыграть в каталогическом порядке те или иные отдельные «цвета спектра», которые мы могли узнать из мемуаров, фотоснимков, пластинок, обрывков пленки... Мы искали черты того поэтического образа, который должен был приблизиться к сердцу зрителя силой не натуралистического правдоподобия, а поэтического обобщения».

Как раз это «поэтическое обобщение» прежде всего возбуждает эстетическую активность художника: активность убежденного реалиста, человека, сознающего непосредственные политические цели своего творчества.

Благодаря этому идея «поэтического обобщения» предстает у С. Юткевича идеей резкого усиления боеспособности, актуальности произведения. Она цементирует фильм. Форсирует все средства кинематографического выражения. Дирижирует не только направленностью, но и тончайшими нюансами его образного мышления. По своей сути это «поэтическое обобщение» выступает в картине в функции знаменателя, к которому приводятся все остальные ее слагаемые. И только в этом случае все средства кинематографического выражения начинают говорить «на одном языке» и говорить то, что нужно художнику.

Можно сыграть «улыбку Ленина», можно сыграть его смех, прищур глаз. Но для режиссера несравненно важнее проникнуть в ту его душевную устремленность, что питает чувством, энергией. Вот почему автор призывает «не играть «улыбку Ленина», а сохранять внутри все время эту творческую жизнерадостность, это жизнелюбие, эту неукротимую силу жизни и ту волю к победе, с которой у нас навсегда связано имя Ленина».

Известен привычный жест, о котором вспоминали рабочие: «Он постоянно брался за голову, приглаживая ее, хотя был лысый». Смысл этого жеста С. Юткевич видел в том, чтобы создать «представление о физическом утомлении, вызванном и фронтовой поездкой, и бессонными ночами, и сотнями митингов, и всем тем огромным водоворотом событий, которым он управлял и руководил».

Или другой штрих в рисунке образа — «воспаленные, утомленные глаза, которые бывают иногда прикрыты от усталости, от напряжения беспрерывной политической деятельности».

Теперь такие черточки приобрели уже новое смысловое качество. Они слиты обстоятельствами жизни героя. Объяснены его душевным строем. В этом отношении любопытны воспоминания С. Юткевича о работе над ролью В. И. Ленина замечательного советского актера М. Штрауха. Режиссер, в частности, рассказывает о том, как актер шел к образу от интонации, неподражаемой особенности выговора, присущего В. И. Ленину. Пробуя как-то «по-особенному» картавить, М. Штраух, как полагает режиссер, интересовался не натуралистической подробностью, а той неповторимой характерностью образа, которая делает его еще более конкретным и запоминающимся.

И верно, знакомясь с такой черточкой, зритель не только пополнял сумму своих представлений о человеке. Она, эта черточка, хоть немного, да оживляла сам образ, обогащала его изнутри. А это значит — вынуждала снова пристально вглядываться в него.

То, что С. Юткевич всячески поддерживал М. Штрауха в этом поиске, всецело отвечало основному направлению его поэтики. Его размышления о своем первом фильме о В. И. Ленине — «Человек с ружьем» — пронизаны поиском еще самих общих принципов «поэтического обобщения». Дальнейшая эволюция его поэтики состояла в движении к своему герою через разгадку его одухотворенной натуры и новом, еще более целеустремленном проникновении в его внутренний мир.

●

Вопрос о творческой трактовке образа В. И. Ленина для С. Юткевича — вопрос о способах художественного ориентирования в реальных фактах жизни гения революции, в его реальном облике. В этой его устремленности особенно полно проявлялся гражданский пафос, отличающий лучшие произведения советской кинематографии. Давая народу героя, они всегда приобщали зрителя к действительности, взрастившей их, к высоким идеалам, на которых они были воспитаны.

Эту большую задачу режиссер видел и в «эмоциональном приближении исторического персонажа к зрителю, завоевании его сердца не системой приказов, а той единственной и действенной образной убедительностью, которая составляет главную силу искусства».

Эта точка зрения С. Юткевичем была полемически противопоставлена в конце 50-х годов другой, сторонники которой полагали, по сути дела, возможным расчленить единый образ и противопоставлять Ленина-вождя Ленину-человеку. В соответствии с этим, они опротестовывали попытки показать образ В. И. Ленина, вводя бытовые подробности, задерживая внимание на его личных качествах и обстоятельствах его быта.

Надо думать, в основе этих взглядов лежало желание сосредоточить все внимание зрителя на масштабах образа, на грандиозности стоявших перед ним проблем, оставить в памяти его облик как руководителя беспрецедентного исторического движения.

Однако объективное содержание такого толкования решительно расходилось с добрыми побуждениями его поборников. Стоило герою лишиться своих индивидуальных красок, жизненных тонов, как исчезало не только ощущение его гениальности, но также и простого человеческого своеобразия. Потеря непосредственности оборачивалась заданностью, омертвлявшей героя, превращавшей его в удобный для автора знак. Вместо живого человека на экране предлагали комплекс «обозначавших» его поз и изрекаемых тезисов. Вместо исследования реальной исторической личности происходила демонстрация некоей фигуры, старательно загримированной под известное историческое лицо.

Конечно, С. Юткевич не в меньшей степени стремится сохранить масштаб и исторические очертания образа В. И. Ленина. Но он всегда помнит о том, что составляет притягательную силу лучших произведений искусства. Поэтому, желая рассказать о самом главном, об интенсивнейшей духовной работе героя, он нисколько не изымает его из нормального течения жизни. Для него В. И. Ленин замечателен слитностью с ее движением, полнотой своих связей со всеми сферами действительности. Возражая против упреков в «обытовлении» образа, С. Юткевич с возмущением пишет: «Неужели раскрытие всего богатства человеческой индивидуальности может как либо снизить политическое или общественное содержание образа? Почему «обытовлением» нужно называть попытки многостороннего, глубокого проникновения в психологию человека, в его мысли и чувства, в разнообразие его поступков и методов общения с другими людьми, в своеобразие его привычек и вкусов».

С. Юткевича притягивает к себе не только громадная целостность этой человеческой натуры. Главное в ней для художника — те стороны и те мотивы, через которые просвечивает смысл ее духовной деятельности. Поэтому в каждой «личной» черте героя он угадывает то, что находит свое обязательное продолжение и в его общественных позициях.

Владея этим «личностным началом», автор последовательно овладевает образом. Становясь причастным к его духовной жизни, он избегает опасности, которую достаточно ясно себе представлял и против которой предупреждал актера: «Главное, никогда не играть «вождя». Вытравлять всякие интонации поучительности, снисходительности, нескромности».

Теперь, воспроизводя особенности и тончайшие оттенки духовного строя героя, художник приближает его к нам. Помогает проникнуться его мироощущением, понять его боли и радости. Но прежде всего — сам дух этого человека. Он открывается во всем. И в приводимом С. Юткевичем воспоминании А. В. Луначарского: «...И этот его огромный ум, вместе с его другой коренной чертой — его веселостью и поразительной душевной ясностью, сказывался в том, что он все делал с шуточками, улыбаясь: над одним посмеется, другого вышутит, третьего ласково-словесно по плечу потреплет, и в Совнаркоме мы работали так, как будто это веселое общество друзей Владимира Ильича».

Каждая такая простая и земная деталь оказывается тем опорным «эмоциональным пунктом», что помогает живому ощущению близости, родственности с этим значительным человеком. И оно, смело можно ручаться, не будет поколеблено, даже если на экране В. И. Ленин будет выглядеть, иронизирует С. Юткевич, «обычно, буднично, повседневно». Даже если он «будет откупоривать бутылку венгерского «Токая», которую он действительно приобрел по случаю приезда депутатов-думцев, и, засучив рукава, мыть пол и окна тюремной канцелярии, как это и могло случиться в Новом Тарге».

Большое и теплое чувство к этому человеку, конечно, нельзя сопоставить с тем «умозрительным уважением», когда его, удивительно простого и мудрого, «ставят на постамент».

Со всей решительностью Сергей Юткевич подчеркивает, что «покрытые бронзой памятники могут быть одной из разновидностей монументальной пропаганды, но они не являются единственным видом образного воздействия, а тем более противопоказаны по сути своей такому искусству, как кинематограф, где образ возникает не в статике, а в динамике, где важен прежде всего п р о ц е с с жизни, а не фиксация в условно обобщенной форме только одного из его моментов».

Это положение представляется ключевым для уяснения поэтики ленинских фильмов С. Юткевича. Оно основывается на изображении человека в его живых взаимоотношениях с историей. На изображении человека, осмысливающего, а затем и меняющего ее.

Художник в подобном произведении проникает в самую сердцевину реализма. Он ставит перед собой большие задачи и заинтересован в активном герое. Таком, который способен выразить и объяснить свою эпоху. В своих духовных устремлениях как бы сконденсировать ее настроения.

Подобного толка поэтика (и книга Юткевича превосходно подтверждает это) все время ищет пути к повышению эффективности искусства. Она не признает статичных характеров. Она одушевлена жаждой исследования, постижения жизни в динамике и развитии, принимает действительность во всей ее сложности, а стало быть, и в ее обновлении. Она много и серьезно занимается механизмом человеческих взаимосвязей. Улавливает действующие в них факторы. Прислушивается к их меняющимся темпам и ритмам, к их «вечному движению». Искренне интересуясь будущими выводами, она хочет заинтересовать ими и зрителя.

Книга С. Юткевича, обобщившая опыт нескольких десятилетий, особенно убеждает в необходимости тенденции к постоянному усилению этого аналитического начала в киноискусстве. Отмечая, в частности, новые, выкристаллизовавшиеся уже в «Рассказах о Ленине» черты своей творческой манеры, режиссер пишет:

«Ленин здесь выступает не автором готовых формул и рецептов, а человеком, который сам активно разбирается в этих жизненных процессах, который способен и радоваться, и огорчаться каждому душевному движению окружающих его людей».

Поведение героя, его частная жизнь обусловлены историческими и общественными связями. Понимание этого — закон реалистического искусства, который, впрочем, не освобождает художника от необходимости чутко улавливать разнообразные приметы подвижного повседневного, исторически своеобразного, неповторимо конкретного быта, поверять снова и снова самые верные, истинные теоретические выкладки живой практикой.

●

Книга С. Юткевича «Разгадка поэзией» убедительно свидетельствует о плодотворности изменений, происшедших в советском киноискусстве, о развивающихся в нем процессах, об обновлении его эстетических норм. При этом, повествуя об опыте работы над тремя фильмами о В. И. Ленине, рассказывая о важных творческих процессах, эта книга склоняет читателей к мысли, что значительность художественного произведения связана с самобытностью поиска исторической истины и с бескомпромиссностью ее утверждения.

Этот поиск с наибольшей зрелостью выражен в характере деятельности величайшего революционера. Выражено это и в том, как он ищет правду. И в том, что он полагает правдой. И в том, как он творит ее. Сами цели и смысл этой деятельности героя-революционера заставляют С. Юткевича отвергать любые виды и формы иллюстративности. Ибо такого рода поэтика неизбежно в силу своей природы и сути предполагает замедление движения, творческого развития и в конечном счете остановку, неподвижность.

Картина о Ленине не может быть «обыкновенна», элементарна. Ее художественный строй воплощает для С. Юткевича все черты и важнейшие признаки политического фильма, то есть того фильма, который активно вторгается в жизнь, силой своего искусства побуждая к преобразованию ее. Это определение подразумевает, что речь идет о картине, которую ждут миллионы. Это тот самый политический фильм, с судьбами которого С. Юткевич в первую очередь связывает «наступательный порыв» советского киноискусства.

Можно понять и горечь, с которой он пишет о той «своеобразной девальвации», что подчас угрожает историко-революционному фильму, о тех сценариях, в которых В. И. Ленин, по его словам, «появляется лишь как эпизодическая фигура для произнесения всем известных цитат, где его введение в драматургическую ткань не

вызвано ни внутренней потребностью художника, ни развитием событий, а, по существу, служит прикрытием творческой несостоятельности авторов, затвердивших лишь таблицу умножения».

Действительно, есть и довольно печальный опыт нашей художественной Ленинианы, когда играют не Ленина, а Ленин играет отведенную ему роль в искусственных драматических ситуациях и освящает своим авторитетом блеклость, пустоту замысла. Надо ли объяснять, что это и есть проявление рецидивов иллюстративной поэтики, преодоление которой — одна из насущных задач художника, взявшего на себя труд и ответственность воплощения образа Ленина.

С. Юткевич спрашивает: «Что сообщим мы новому зрителю, если добросовестно перечислим события и собрания, происходившие в Краковский и Поронинский периоды пребывания Ленина в Польше, и ограничимся только перечислением жизненных подробностей этого времени?»

Разумеется, не фактами исчерпывается жизнь человека, особенно великого. Поэтому-то, рассказывая о днях заключения В. И. Ленина в тюрьме Нового Тарга, режиссер четко отграничивает свою задачу — «представить себе, о чем думал Ильич». При этом существо драмы для него — во владеющем героем «лихорадочном, вздыбленном историей, стремительном процессе мышления и клубке чувствований, в котором переплелись надежды и разочарования, предвидения и итоги, боль сердца и твердость ума...»

Он снова и снова вчитывается в строки воспоминаний о В. И. Ленине. Раздумывает о тайне этого человека, так привлекавшего к себе: «Утрата его есть не только утрата вождя, это есть смерть человека, равного которому по симпатичности облика, по очаровательности мы... не знаем и вряд ли в своей жизни так счастливы, что встретим». Представляет его душевные свойства — «золотой человек умом, сердцем, каждым своим движением...» Ищет тот узел в его характере, что соберет их воедино. Находит его, стремясь передать «обаяние его очаровательности». Предполагает, что овладение этой целью будет «следующим важным шагом в Киноленининиане».

●

Безусловно, последний фильм С. Юткевича «Ленин в Польше» был связан с общим прогрессом советского киноискусства, расширением его эстетических возможностей. Но, в свою очередь, характер и масштаб художественных открытий, двигавших нашу кинематографию, в немалой степени зависели от масштаба проблем, что ставили перед собой ее мастера.

Полагая необходимым для себя изображение духовного мира В. И. Ленина, С. Юткевич, конечно, сознает недостаточность той поэтики, в которой были выдержаны его прежние фильмы. Требовалась новая творческая концепция, предназначенная для «освоения новых человеческих глубин».

С. Юткевич еще раз подтверждает свою задачу: «Для нас важно показать особенность ленинского мышления». Драматургическое начало было вынуждено менять свой объект. Динамике событий предпочитать динамику душевной жизни. Из областей привычных и выигрышных перемещаться на экране в сферы, считавшиеся ранее неподвластными кино, а то и вовсе запретными. И здесь чрезвычайно важную роль суждено было сыграть одному приему, который затем получил в кино широкое распространение. Тогда же, прикидывая его возможности, режиссер оговаривал, что внутренний монолог «единственно возможен для того типа повествования, который мы избрали».

Симптоматична была уже оценка этого художественного средства, как наиболее результативного. Она во многом проистекала из возможности показать работу человеческого сознания как отражение грандиозного взаимодействия социальных сил. В новой творческой плоскости схватить процесс взаимовлияний человека и исторических движений. Обнаружить пути

духовного самопроявления гениальной личности.

Этот внутренний монолог лишал зрителя привычной опоры на событие, факт. Стихией произведения оказывались слово, мысль, которые пересекались с фактами, отталкивались от них, сами становились фактами и событиями.

Внутренний монолог позволял не просто проникнуть во внутренний мир человека. Благодаря ему можно было проследить пути, что ведут от мысли и эмоции к слову и поступку, увидеть «изнутри» героя, его глазами — окружающую действительность. Наблюдая за ее изменениями, особенно ясно чувствовать, как вслед за ними движется и меняется мысль.

Вся структура фильма служит тому, чтобы показать логику ленинской мысли, неуклонно пробивающейся к его знаменитому выводу о необходимости превращения войны империалистической в войну гражданскую.

То чувство ответственности, которое владеет художником в таком исследовании, да и сам материал заметно меняют его свойства как психолога. Он предстает в этом случае психологом-социологом. В том смысле этого определения, в котором Плеханов характеризовал Горького.

Психологическое выражено здесь в своем высшем качестве — социальном. Оно пронизано ощущением жизни, отражая в движениях внутреннего мира героя прежде всего значимые общественные явления.

Это свойство внутреннего монолога и позволяет С. Юткевичу достичь «интеллектуальной насыщенности и тематической емкости...» А затем — предпочесть внутренний монолог «привычному диалогу». Так, верно решая вопрос о «подлинно человеческой проникновенности» внутреннего монолога, С. Юткевич одновременно высказывается против «рваности», несвязности, зыбкости в изложении течения мысли».

Меньше всего хотелось бы защищать эти свойства, присущие, надо предполагать, сознанию, неопределенному в своих целях и способах достижения их. Но дело осложнится, если антиподом этой «рваности и несвязности» выступит только четкая и логически безукоризненная передача мысли.

Ведь, как убедительно доказывает сам С. Юткевич, процесс формирования мысли отнюдь не прямолинеен; ему присущи свои стадии и свои колебания. Он пишет: «Плацдарм битвы идей огромен... Эта борьба старого и нового проникает в самые глубины человеческой психики, затрагивает тем самым весь сложный комплекс морально-этических, эмоциональных и эстетических категорий».

Отзвуки этой борьбы не могут миновать столь очевидного во внутреннем монологе процесса вызревания мысли, не могут не повлиять на сам его характер. В этом отношении вполне естественны для него элементы аритмии, недоговоренности, быть может, даже диалогизма в развитии суждений. Они сближали бы внутренний монолог фильма с его формами в реальной действительности. Они были бы особенно созвучны режиссерскому почерку самого С. Юткевича, последовательно добивающегося максимальной убедительности и как бы непринужденности своих художественных доказательств.

Умение рассматривать каждую частную проблему киноискусства с точки зрения его главных задач является органичным свойством творческой манеры С. Юткевича. Отсюда и проблема художественности фильма оборачивается для него проблемой его целеустремленного и последовательного воздействия на зрителя. Режиссер напряженно ищет все новые и новые средства в усилении драматизма повествования. Все они направлены на завоевание зрительского интереса, на то, чтобы сконцентрировать его на самом главном.

●

Размышляя о произведении как о целостном художественном организме, С. Юткевич вспоминает о некоторых упреках, которые он выслушивал в период

работы над фильмом «Рассказы о Ленине». Здесь — и «старомодность», и отсутствие своеобразия, внешней броскости и всего того, что отличало режиссуру его предыдущего фильма («Отелло»). С. Юткевич пишет по этому поводу: «...Мне кажется, что ленинская тема диктует совсем другой строй выразительных средств — гораздо более строгих, лаконичных... Чистоте и силе образа Ленина должен соответствовать и чистый, строгий (но отнюдь не упрощенный) стиль кинематографического изложения».

Вероятно, в ходе воплощения замысла в каждом произведении начинает действовать свой закон творческой целесообразности. Он и определяет стилистику фильма.

Поглощенный проблематикой картины, художник стремится к той «естественной структуре» ее, что поможет передать тончайшие оттенки содержания. Имея в виду эту органичность во взаимоотношениях формы и содержания, С. Юткевич замечает, что «в зависимости от режиссерского ви́дения, от задачи, поставленной перед сценой, она может быть решена только в единственном, свойственном только ей монтажно-зрительном решении».

Поиск такого рода «оптимальной формы» для всего фильма, конечно, несовместим с его театральностью или какими-либо «великолепными деталями», не оправданными потребностями действия. Для С. Юткевича все должно работать на главный образ. Поэтому он пишет о необходимости для произведения «атмосферы подлинности, которая, как мне кажется, все-таки всегда чувствуется зрителем и придает фильму достоверность».

В этой борьбе за достоверность С. Юткевич придает все большее значение «эстетике документальности». Определяемая им как проблема взаимоотношений и стыков так называемой «художественности» и «документальности», она оказывает все больший нажим на стилистику его фильма.

Для него, заинтересованного в столкновении зрителя с самой непосредственностью, реальностью жизни, эта «эстетика документальности» помогает так организовать «материальную среду» картины, что та способна «выдержать конкуренцию с настоящими документальными кадрами...»

Мало того. Придирчивая ко всякой частности, она заставляет задумываться обо всем, что может повлиять на наше отношение к герою. По этому поводу С. Юткевич вспоминал о работе над фильмом «Ленин в Польше»: «При самом первом моем знакомстве с закопанской натурой меня смутила внешняя экзотика гуральских костюмов. Ведь для тех, кто не знает фольклора и быта Подгалья, костюмы горцев могут показаться излишне «пейзанскими» или нарочито декоративными, как бы предназначенными для фотоаппаратов туристов. Стараться их притушить — это значит пойти против правды... Не обратить же внимание на это — можно в глазах миллионов зрителей погубить ленинские сцены, его встречи в горах. Ведь, не дай бог, если появится в них оттенок опереточной неправдоподобности...»

●

Книга С. Юткевича «Разгадка поэзии» рассказывает об авторе ее как о человеке глубоко современном в своем художественном мышлении. В своих творческих концепциях он всегда исходит из одного решающего фактора: правда образа должна стать правдой зрителя. Его художественная практика, направляемая заботой о главном герое, всегда эстетически активна. Вся структура ленинского фильма подчинена у него как бы законам «военного времени».

Эти боевые гражданские цели обязывают режиссера к необычайной активности отражения жизни. Они стимулируют его рост как мастера, заставляя быть убедительным в своих фильмах, по его словам, «открыто полемичных, защищающих неистребимую веру в человека».

При таком подходе к своему творчеству художник предстает исследователем, само-

стоятельным в своем взгляде на мир и в ответе на его проблемы. Эта последовательно выраженная в книге С. Юткевича точка зрения выдвигает саму книгу в центр споров о реализме в киноискусстве и путях его дальнейшего развития.

С. Юткевич неоднократно говорит о неисчерпаемости образа Ильича. И действительно, реальный исторический облик В. И. Ленина намного сложнее любых самых удачных «художественных моделей» его. Поэтому каждый фильм о В. И. Ленине режиссер воспринимает как еще один этап в воссоздании его целостного образа. Необходимость новых поисков вдохновляет С. Юткевича. Он пишет: «...Интересно и волнительно работать над этим фильмом потому, что и для меня он весь путь «в незнаемое», что весь он — поиск, но поиск, освященный прежде всего целью, в справедливость и необходимость которой я твердо верю».

Книга С. Юткевича «Разгадка поэзией» — это рассказ о том, как создаются самые нужные и действенные фильмы современности, как нащупываются и наносятся на карту нашего искусства новые трассы, ведущие в глубины исторического процесса, в самую суть того титанического подвига, что совершил Владимир Ильич.

В. Листов

У полок кремлевской библиотеки

В. И. Ленин был хорошо знаком с лучшими книжными собраниями Европы.

Память о нем, тонком знатоке и ценителе книги, хранят читальные залы питерской Публичной библиотеки и библиотеки Румянцевского музея в Москве. Тома, которыми пользовался Владимир Ильич, и до сих пор стоят на полках Шведской королевской библиотеки в Стокгольме, лондонского Британского музея, книгохранилищ Берлина и Парижа, Цюриха и Женевы. Если бы удалось составить полный формуляр Ленина-читателя, то это был бы огромный список, вероятно, в несколько десятков тысяч названий. В ленинской биографии, столь богатой событиями, не найдется, пожалуй, дня без обращения к печатному слову. В тюрьмах, в ссылках, при обострении болезни ограничение в чтении было для него одним из самых тягостных лишений.

Ленин собирал книги всю жизнь.

Его переписка — и деловая и личная — буквально пестрит просьбами: достать брошюру или комплект газет, прислать такой-то словарь, подобрать журналы, найти такое-то издание...

К началу 1924 года личная библиотека Ленина в Кремле насчитывала свыше восьми тысяч томов.

Давно замечено, что подбор книг в домашней библиотеке во многом характеризует личность собирателя: круг отобранных изданий соответствует в той или

иной мере кругу занятий и интересов отбиравшего. И кремлевское собрание Ленина служит прекрасным свидетельством богатства, широты, многогранности его интересов. Можно с уверенностью сказать, что серьезными специальными работами здесь были представлены все отрасли знаний, сложившиеся к первой четверти нашего века. Наряду с массой книг по общественным наукам, наряду с художественной литературой, подобранной с безупречным вкусом, у Ленина постоянно были под рукою серьезнейшие труды по математике и физике, технике и сельскому хозяйству, медицине и географии, химии и военному делу — всего и не перечислить!

Библиотека, собранная в Кремле,—не просто богатая коллекция. Она — арсенал, которым умело пользовался великий читатель. На полках здесь — все необходимое, и только необходимое. Известно, что из массы присылаемых ему книг Ленин отбирал нужные, а остальные передавал различным учреждениям и книгохранилищам. Значит если издание нашло место у Ленина на книжной полке, то оно обратило на себя его внимание, в той или иной мере вошло в круг ленинских интересов.

Во всем многообразии книг, собранных и прочитанных В. И. Лениным, мы выбираем только одну тему — тему кинематографа.

Посмотрим, какие издания, какие сведения о кино можно найти в личной библиотеке Владимира Ильича.

Конечно, надо отдавать себе отчет, что Ленин, вырабатывая свои взгляды на кинематограф, пользовался не только личной библиотекой. И, конечно, в этих заметках мы не сможем даже назвать всего того, что Владимир Ильич включал в орбиту своего внимания, изучая книги личного собрания. Но даже краткие, выборочные наблюдения, собранные в данной статье, думается, помогут хотя бы в малой степени охарактеризовать внимание Ленина-читателя к изданиям, так или иначе касающимся зари кинематографа.

●

Английский натуралист Альфред Рассел Уоллес, исследователь Малайского архипелага и бассейна реки Амазонки, основоположник новой науки — биогеографии, блестящий ученый, будучи уже глубоким стариком, решил вызвать на суд свое время. Он сделал это в книге, которую так и озаглавил: «Чудесный век. Положительные и отрицательные итоги девятнадцатого столетия». У В. И. Ленина эта книга была в прекрасном павленковском издании, выпущенном в 1900 году, как раз на рубеже веков.

С академической склонностью к систематизации Уоллес разделил свой труд на часть первую — «Успехи» и часть вторую — «Недостатки». Родившийся в 1823 году, он с удивлением и гордостью перечисляет современные ему величайшие шаги научного прогресса: распространение пара и электричества, изобретение телефона и телеграфа, создание микробиологии, построение периодической системы химических элементов, открытие рентгеновских лучей и т. д. В разделе о новейшем использовании света при фиксации видимых предметов Уоллес обнаруживает себя современником не только фотографии, но и какого-то нового явления, для которого еще нет постоянного, общепринятого названия. Вот что он пишет:

«Сначала могли снимать движущиеся толпы, потом прибой волн, бегущих лошадей и другие быстро движущиеся предметы, тогда как теперь уже снимают пулю во время ее полета после выстрела из ружья. С чудесной силой фотография пришла на помощь искусствам и наукам... При помощи последовательных фотографических снимков, в короткие промежутки времени, мы можем изучать движение крыльев и таким образом познакомиться с механизмом их полета»*.

Уоллесова мысль о «последовательных фотографических снимках», пришедших на помощь искусствам и наукам, высказанная

* А. Р. Уоллес. Чудесный век. СПБ, 1900, стр. 30.

на исходе XIX в., по праву занимает почетное место на страницах истории кино...

В эмиграции Владимир Ильич и Надежда Константиновна ходили иногда в кино, читали о новом зрелище, обсуждали его перспективы, но, разумеется, избегали сниматься сами. Они же были опытными конспираторами!

Об опасности подобных съемок Ленину напоминала одна книга, хранящаяся в его собрании, — воспоминания рабочего А. Фишера, встречавшегося с Лениным в 1907 году в Лондоне на V съезде РСДРП. Автор, в частности, рассказывает: «Английское правительство не отказалось принять съезд, так как это нарушило бы все английские традиции терпимости и гостеприимства. Но эта терпимость была обставлена всеми услугами, какие английская сыскная полиция могла дать русской полиции. Делегатов старались снять при каждом удобном случае. В иллюстрированных ежедневных газетах появлялись фотографии отдельных делегатов, имевших несчастье попасть под аппарат. Помню фотографию ткачихи из Иваново-Вознесенска, появившуюся в иллюстрированной газете потому, что она была обладательницей двух роскошных русых кос, доходивших до пят»*.

Обладатели камер часто преследовали и Ленина. Известен случай, когда у выхода из здания баптистской церкви, где проходил съезд, они пытались снять вождя большевиков. Партийная молодежь бросилась на выручку — съемщиков оттеснили, а Ленин был окружен плотной стеной рослых товарищей. Потом, по инициативе Владимира Ильича, А. М. Горький обратился к английскому союзу журналистов с просьбой не беспокоить русских революционеров съемками**.

Мемуары Фишера, хранящиеся в личной библиотеке Ленина, еще раз подтверждают, что вокруг V съезда партии полицейские двух великих держав действовали в тесном контакте, и, следовательно, описанные меры предосторожности отнюдь не были излишни.

Но воспоминания Фишера привлекают наше внимание еще и потому, что в них есть несколько беглых замечаний об английском кинематографе. Питерскому мастеровому, оторванному от родины, жизнь на чужбине кажется скучной, пресной. «Рабочему в воскресенье деваться некуда, кроме кабака и церкви... Остальное все закрыто. Только за последнее время стали разрешать кино». Фишер свидетельствует, что кинематограф широко распространен и в воскресных школах для детей. Но здесь экран используется ханжами для того, чтобы привлечь ребятишек на религиозные проповеди*.

Разумеется, то обстоятельство, что европейские клерикалы протянули руку к новому искусству и стремятся использовать экран для религиозных проповедей, для пропаганды крайних реакционных воззрений, было хорошо известно В. И. Ленину еще до первой мировой войны. Свидетельство тому нетрудно найти на той полке ленинской библиотеки в Кремле, где хранится подшивка большевистской газеты «Правда».

В номере от 20 мая 1913 года «Правда» опубликовала статью В. И. Ленина «Организация масс немецкими католиками», в которой дан подробный анализ пропагандистской деятельности папского престола среди немцев. Ленин указывает на те изощренные методы, с помощью которых «Народный союз католической Германии» проникает со своей агитацией во все социальные слои. Платные агитаторы католицизма используют газеты, журналы, брошюры, читают лекции. В арсенале тех средств, которыми они одурманивают массы, находится и кино. «Особое отделение работает над пропагандой посредством

* А. Фишер. В России и в Англии. Наблюдения и воспоминания петербургского рабочего (1890—1921). М., Гос. издательство, 1922, стр. 91.

** Л. Ф. Волков-Ланнит. В. И. Ленин в фотоискусстве. М., «Искусство», 1967, стр. 60—61.

* А. Фишер. В России и в Англии. Наблюдения и воспоминания петербургского рабочего (1890—1921). М., Гос. издательство, 1922, стр. 85—86.

кинематографа...— отмечает В. И. Ленин,— недурно работают немецкие католики-черносотенцы. Но вся их работа слабое подражание работе... социал-демократов»*.

Здесь впервые в печатном наследии В. И. Ленина проведена мысль о кино как *средстве пропаганды, на этот раз* — буржуазной, могучем инструменте воздействия на широкие народные массы...

О том, чем было кино в европейской жизни начала века, дает представление еще одна книга из кремлевского собрания В. И. Ленина. Ее автор известный партийный работник Платон Михайлович Керженцев как бы переносит своего читателя на улицы Лондона и ведет его с легкой, неутомительной экскурсией к всемирно знаменитым памятникам и тихим окраинам, к мостам и набережным Темзы и старому чопорному Сити; взором хорошо осведомленного человека он проникает в дом англичанина, в его традиционную «крепость», непринужденно обнажая скрытые от обычного туриста пласты быта. Еще бы! Политэмигрант Керженцев долгие годы прожил в Лондоне, успел хорошо узнать этот город.

Книга называется «Столица Англии» и снабжена точным подзаголовком — «Прогулки по Лондону».

Эти прогулки многократно приводят автора к кинематографу — новому популярному развлечению, внезапно захватившему сотни тысяч людей. В стремительный, свободный рассказ Керженцева вдруг вплетаются размышления ученого, даже статистические выкладки. Вот маленькое — буквально в нескольких словах — исследование городских развлечений: «В районе на восток от Пикадилли-серкас расположены все главнейшие лондонские театры и мюзик-холлы. В Лондоне — как графстве — насчитывается свыше 100 театров с 140 000 мест да несколько сотен кинематографов. Если прибавить сюда театры и кинематографы окраин, то окажется, что места увеселений зараз могут вместить тысяч четыреста лондонцев...

Шумит толпа на уличных рынках, переполнены театры, и днем и вечером битком набиты кинематографы»*.

Кино разделяет радости и огорчения лондонцев, прочно входит в их повседневность, в их судьбы. Даже когда мы вслед за Керженцевым попадаем в суд на типично английское «дело о нарушении обещания жениться», то уже в самом начале судебного процесса выясняется, что восемнадцатилетний Джон Смитс водил свою подружку Грэс Вильямс в кинематограф, и это было их первым шагом к помолвке.

Социально-психологический портрет поколения европейцев, вступавшего в жизнь в первые десятилетия века, уже нельзя нарисовать, не учитывая воздействия кино. Керженцев понимает это. То, что в книге о Лондоне можно принять за случайные наблюдения и обмолвки, получит стройность и строгую законченность в его статье для сборника «Кинематограф», написанной в 1919 году**, то есть одновременно с изданием книги «Столица Англии».

Если в личной библиотеке Ленина не так уж много книг, имеющих прямое отношение к кино, то одна из причин этого — вообще малое количество изданий по данному вопросу, появлявшихся в начале века. Тем ценнее для нас каждая строка о «десятой музе», прочитанная Владимиром Ильичем. При этом Ленина прежде всего интересовали, конечно, общественные проблемы, порождаемые или решаемые кинематографом.

Когда в России состоялось первое социологическое обследование, имеющее отношение к кино? Не будучи специалистом-социологом, не берусь ответить на этот

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, стр. 190.

* П. Керженцев. Столица Англии (Прогулки по Лондону). М., Гос. издательство, 1919, стр. 66, 68.

** П. Керженцев. Социальная борьба и экран.— В кн. «Кинематограф». Сб. статей под ред. Фотокинематографического отдела Наркомпроса. М., Гос. издательство, 1919, стр. 86—94.

вопрос. Укажу только, что Ленин прочитал и сохранил у себя в библиотеке книгу с итогами если не первого, то одного из первых таких обследований.

В 1913 году Общество экономистов и ремесленная секция при Киевской выставке распространили среди рабочих города Киева бюджетную анкету — несколько десятков вопросов о доходах и расходах пролетарских семей. На вопросы эти ответили 572 человека — металлисты и сапожники, ювелиры и печатники, портные и столяры, маляры и белошвейки. Материалы анкеты были собраны и прокомментированы в книге, изданной в 1914 году под названием «Бюджеты рабочих гор. Киева».

Владимир Ильич основательно проштудировал эту книгу.

Более половины ее страниц испещрено чернильными и карандашными ленинскими пометками. Подчеркнутые строки соседствуют с цифровыми вычислениями на полях и целиком отмеченными абзацами. Каждый такой знак здесь — это знак обостренного внимания вождя революции к положению рабочих крупного индустриального центра.

И материалы анкеты и комментарии к ней рисуют картину тяжелого, бесперспективного труда. Среднестатистический рабочий-киевлянин тратит на основные нужды — пищу, одежду, жилище — около четырех пятых своего скромного заработка. На другие потребности остаются буквально медные полушки. Тем не менее книга дает возможность представить себе структуру расходов, идущих на удовлетворение тех нужд, которые считались в то время для рабочей среды второстепенными. Сорок третий вопрос киевской анкеты был сформулирован так:

Сколько тратите вы вместе с семьей в месяц на театры, зрелища, увеселительные сады, кинематограф?

Эта формула, конечно, напоминает о младенческом возрасте тогдашнего кино. Как дети вписываются в паспорт взрослого, так кинематограф внесен сюда в виде «довеска» к древнейшим зрелищам и увеселениям всякого рода. Составители анкеты допустили, вероятно, и другую оплошность — к вопросу о театрах и кинематографах они просто «подверстали» вопрос о расходах на культурно-просветительные нужды вообще. Таким образом самое перспективное из всех искусств попало в разряд второстепенных развлечений, стало в один ряд с увеселительными садами.

Но даже в таком ущербном виде результаты опроса важны для понимания того, чем было кино на рабочих окраинах Киева в 1913 году. Все потребности, идущие вслед за основными (пища, одежда, жилище), разделены составителями на 12 категорий по порядку затрат. Наибольшая статья расхода идет по категории I, следующая — II и т. д. Эти номера проставлены в скобках после суммы расхода в приводимых ниже фрагментах таблиц.

Одинокие

расходы в год (*в рублях*)

	Живущие в наемной квартире		Живущие у владельца мастерской	
Табак и алкоголь	24,57	(I)	23,26	(I)
Гигиена тела	18,61	(II)	13,26	(II)
Посылка денег на сторону	18,10	(III)	4,16	(IV)
Театр, зрелища, увеселительные сады, кинематограф	9,88	(IV)	4,21	(III)
Лечение	7,41	(VII)	1,72	(VII)
Культурно-просветительные нужды	6,23	(VIII)	1,3	(VIII)

Семейные

расходы в год (*в рублях*)

	Живущие в наемной квартире		Живущие у владельца мастерской		Живущие в собственном доме	
Табак и алкоголь	26,55	(I)	12,87	(I)	10,8	(IV)
Гигиена тела	18,91	(II)	10,50	(II)	22,89	(I)
Лечение	9,71	(III)	2,33	(IV)	11,18	(III)
Обучение детей	9,05	(IV)	0,67	(X)	14,56	(II)
Театр, зрелища, увеселительные сады, кинематограф	7,62	(V)	1,6	(VIII)	3,43	(X)
Культурно-просветительные нужды	6,76	(VI)	1,9	(VII)	7,63	(VII)

Знакомясь с этими группировками, В. И. Ленин находил кино и зрелища в числе первых духовных потребностей рабочего и его семьи. Основным призна-

ком благосостояния служат здесь жилищные условия: самые необеспеченные живут у владельца мастерской, более обеспеченные снимают комнаты, наиболее высокооплачиваемые живут в собственном доме. И вот что интересно — как правило, чем беднее хозяйство, тем больше в сравнении с другими расходами тратится денег на кино. Посмотрите бюджет одиноких: у тех, кто побогаче, кино на IV месте; у тех, кто победнее,— на III. Примерно то же самое у семейных: наиболее обеспеченная группа (живущие в собственном доме) знает кино как десятый расход, а менее достаточные семьи относят кинематограф к восьмой и пятой затратам.

Вполне очевидная картина. Беднейшие жители киевских рабочих окраин любят экранное искусство настолько, что ради него подчас отказывают себе в самом необходимом. Например, плохо зарабатывающие одинокие тратят на кино в 2,5 раза больше, чем на лечение. Даже авторы киевского исследования вынуждены признать в комментариях к своим таблицам: «Как у одиноких, так отчасти у семейных культурно-просветительным нуждам предшествуют зрелища, театр (увеселительные сады и кинематограф)».

Несколько упрощенный, но тоже интересный комментарий находим и к вопросу о связи между отдельными категориями затрат: «Когда малообеспеченные группы приобретают возможность более разумных развлечений, потребность в алкоголе становится не столь напряженной и понемногу вытесняется культурными потребностями, нарастающими быстрее. Рабочий, имеющий достаточный заработок, предпочитает сходить в театр, в кинематограф, почитать газету, побывать в союзе»*.

Этому замечанию надо отдать должное. Не забудем, что идет 1914 год, что экранное искусство далеко еще не раскрыло богатых своих возможностей. А в объяснениях к киевским таблицам приобщение рабочих к кинематографу уже поставлено в один ряд с чтением газет и работой в профсоюзах, то есть с важнейшими общественными проявлениями. Есть над чем подумать... Так, исследуя жизнь рабочего класса России, Ленин еще в первые годы нашего века имел случай обратить внимание на кинематограф, на его роль в быту пролетарских окраин.

Хорошо известна ленинская оценка буржуазного кино — находясь в руках пошлых спекулянтов, оно приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы своим отвратительным содержанием*. Высказав эту мысль, Ленин идет дальше, исследует механизм капиталистической спекуляции на кинематографе. В своем конспекте статьи мелкобуржуазного немецкого экономиста Л. Эшвеге «Патриотизм трестов» из журнала «Ди Банк» он подчеркивает цифры миллионных прибылей акционерных обществ, производящих и сбывающих фильмы, и делает многозначительную пометку: «Кинотрест!!!»**. Кинематографу нет еще и двадцати лет от роду (работа Л. Эшвеге вышла в 1912 году), а монополии уже прибрали его к рукам.

По статистическим работам, собранным в библиотеке В. И. Ленина, та же тенденция прослеживается и в русской дореволюционной кинопромышленности. Причем «патриотизм» трестов совсем не препятствует здесь широкому вторжению иностранных капиталов, преимущественно французских. Приведем только один пример из книги П. В. Оль «Иностранные капиталы в России», хранящейся в кремлевской библиотеке: действующая в России «Французская акционерная генеральная компания фонографов, кинематографов и точных аппаратов» располагала капиталом в один миллион рублей***.

* Г. Наумов. Бюджеты рабочих гор. Киева. По данным анкеты, произведенной в 1913 г. Обществом экономистов и ремесленной секцией при Киевской выставке. Киев, 1914, стр. 3, 5, 36—39, 43, 73.

* «Самое важное из всех искусств». Ленин о кино. М., «Искусство», 1963, стр. 93.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 28, стр. 154.

*** П. В. Оль. Иностранные капиталы в России. Пг., 1922 (НКФ, Ин-т экон. исследований. Труды ин-та, № 3), стр. 41.

В. И. Ленин хранил в своей библиотеке вырезку из газеты «Русское слово» от 28 сентября 1914 года с обращением группы писателей, художников и артистов по поводу войны. Сбитые с толку официальной пропагандой, многие видные представители художественной элиты подписались под этим шовинистическим обращением, объявлявшим царскую Россию и державы Антанты защитниками культуры, носителями освобождения народов. Вольно или невольно эти писатели, режиссеры, артисты становились пособниками поджигателей войны. Среди подписавшихся было несколько известных деятелей экранного искусства, в том числе один из пионеров русского кинематографа В. Сашин, режиссеры В. Висковский, А. Санин, актриса В. Барановская и другие.

Публикация эта не прошла мимо внимания Владимира Ильича, о чем свидетельствуют и его сердитые подчеркивания разными карандашами на экземпляре вырезки из «Русского слова», и отклик, который письмо «От писателей, художников и артистов» получило в ленинских работах, где оно было охарактеризовано как «шовинистски-поповский протест», как «поганая бумажонка российских либералишек»*.

Не пройдет и трех лет, как шовинисты из «Русского слова» выступят с подлой провокацией против большевиков, против Ленина лично. После знаменитых июльских дней 1917 года, когда Владимир Ильич ушел в свое последнее подполье, а вся буржуазная и соглашательская пресса была занята оголтелой травлей вождя революции, «Русское слово», что называется, перещеголяло всех. Сотрудники газеты не погнушались достать в архиве бывшего департамента полиции фотографии Ленина в профиль и анфас и опубликовали их большим тиражом в своем иллюстрированном приложении — вот, извольте, разыскивается государственный преступник*. То, чего в свое время не сделали даже царские жандармы, сделала газета, претендовавшая на либеральность и прогрессивность.

●

Не сразу, не в один день сложилось определение кино как самого важного из всех искусств. Потребовались долгие годы анализа этого нового вида художественного творчества для того, чтобы В. И. Ленин смог вывести точную научную формулу нового явления, с классической определенностью указать его место в жизни общества.

К этому выводу приводит и ознакомление с книгами, которые были в его кремлевском книжном арсенале и которые он, как никто, умел использовать в своем многообразном труде. Мы попытались рассмотреть только те использованные им издания, которые так или иначе рассказывают о досоциалистическом кино. И убедились, что в них о кинематографе собран первоначальный материал, позволяющий судить о нем как об инструменте научного исследования, как о зрелище, как об объекте социологического анализа, наконец, что особенно важно выделить, как о могучем средстве пропаганды.

Владимиру Ильичу Ленину было дано обобщить эти разрозненные приметы в его знаменитом определении кино как важнейшего из искусств, опередившем реальный процесс развития кинематографа.

Когда в России восторжествовала рабоче-крестьянская власть, когда экранное искусство было поставлено на службу народу, опыт социалистического кинематографа наглядно подтвердил научную точность этой оценки, а достижения советских кинематографистов вошли важнейшей составной частью в великую сокровищницу социалистической культуры.

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, стр. 96; т. 49, стр. 24.

* «Искры». Иллюстрированное приложение к газете «Русское слово», 1917, № 32, стр. 256.

Духовный мир современника и экран

П. Батов,

генерал армии, дважды Герой Советского Союза

Верные сыны народа

Не было, кажется, в нашей кинематографии ни одного крупного режиссера, ни одного актера и драматурга, которые так или иначе не связали бы свое творчество с военной темой и не отыскали бы в ней благодарный материал для воплощения. Благодарный и в то же время благородный! Ведь в суровой обстановке гражданской ли, Отечественной ли войны с необыкновенной силой проявилось величие духа советского воина, его бесстрашие, мужество, самоотверженность.

В истории нашей страны, в характере ее народа заложены жизненные истоки и основы традиционного внимания советских кинематографистов к героической теме и образу советского воина. Художественного воплощения героической военной темы и образа воина требует сама природа советского киноискусства — без этого оно не было бы по-настоящему реалистичным, истинно народным.

И когда я думаю о моих любимых фильмах, память мне неизменно подсказывает: «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Катюша», «Живые и мертвые», «Великая Отечественная...», «Гренада, Гренада, Гренада моя...», «Отец солдата» и многие другие.

Какое разнообразие человеческих характеров вместили эти фильмы! И за этой неисчерпаемой множественностью характеров и психологических типов, взятых из разных социальных слоев, за всем этим разноликим братством встает образ народа — мужественного и героического, всемогущего и доброго, чье отзывчивое сердце не смогла изуродовать война.

Фильмы о подвигах, о доблести, о славе. Они дороги многомиллионному зрителю. Их воспитательную роль трудно переоценить. Воплощая героику борьбы, романтику подвига, они дают ему примеры и уроки, обогащающие нравственный мир человека.

Экран — это оружие. Кинокадры способны вооружать зрителя знанием, верой и волей к победе. Какое огромное воспитательное воздействие может оказать киноискусство, впервые, быть может, я понял на испанской земле. Там, в Испании, мы особо отчетливо ощутили могущество интернационального братства антифашистов всего мира, поднявшихся на борьбу со смертельным врагом. И вместе с нами, на передовой, были наши советские фильмы.

Много раз я видел «Чапаева», и до войны и после, но навсегда останется в моей памяти тот теплый вечер в предместье Мадрида, в королевском парке Эль Прадо, когда на белом полотне экрана, натянутом под открытым небом, взметнулись клубы пыли и откуда-то из-за бугра пря-

мо на нас вылетел на тачанке Чапаев. С каким азартом, с каким восторгом встретили его здесь, на испанской земле, в колонне Листера, с бойцами которой смотрел я эту картину. На следующий день им предстояло выступить на Сарагосу. Как близко принимали бойцы каждый кадр! Как чутко реагировали на каждую реплику. Казалось, что сам Василий Иванович поведет их завтра в бой.

Помните эту ночную встречу — Василий Иванович склонился над картой... Петьке не спится. Любуясь своим командиром, он спрашивает Чапая, смог бы тот командовать «в международном масштабе». И Василий Иванович, смущаясь, отвечает:

— С языками у меня плоховато.

Но в Испании, где воевали люди разных национальностей, язык Василия Ивановича, вопреки его опасениям, был близок и понятен всем: Чапай помогал сражаться за революцию. Его знали, его любили. Недаром у нас один из интернациональных батальонов носил имя Чапаева.

Я хорошо помню и другой просмотр. Было это в мадридском кинотеатре «Капитоль» — тысячами приходили сюда бойцы с переднего края, чтобы посмотреть фильм «Мы из Кронштадта». Помню выступление Долорес Ибаррури перед одним из просмотров.

— Вы увидите сейчас советский фильм,— говорила она бойцам Пятого полка, — фильм о героической защите Петрограда. Увидите сейчас, как приносили себя в жертву русские трудящиеся ради торжества революции, ради спасения Петрограда. Будем же вести себя так же, как героические русские трудящиеся! Готовы ли вы отдать свою жизнь, защищая наш город?..

И тысячеголосое «но пасаран!» прогремело в ответ...

И в годы Великой Отечественной войны, даже в дни самых тяжелых боев, рядом с нами были наши фильмы. Вы, может быть, не поверите, если я скажу, что мы ждали кино даже под Сталинградом! И как поднимал настроение, дух солдат хороший, боевой, патриотический фильм!

А наши кинокомедии! Сколько веселья, бодрости, здорового оптимизма, сколько сил они вселяли в нас! Как заражали своим неподдельным юмором!

И сегодня с живым интересом встречаю я каждый новый хороший фильм и о нашем недавнем героическом прошлом, и о тех, кто сегодня охраняет мирный труд советских людей.

●

В канун пятидесятилетия Советской власти и пятидесятилетия Советских Вооруженных Сил наши документалисты создали два ярких публицистических полотна «Народа верные сыны» и «Служу Советскому Союзу», удостоенные недавно Государственной премии СССР.

Поздравляя авторов фильмов с высокой наградой, мне хотелось поделиться на страницах журнала «Искусство кино» некоторыми мыслями, которые рождались у меня во время просмотра этих лент.

Я видел и раньше десятки документальных фильмов об армии и флоте, об авиации. Среди них были интересные ленты — они несли в себе познавательный, воспитательный и эмоциональный заряд, давали немало поводов для размышлений о преемственности революционных традиций в жизни и развитии армии трудового народа, о материально-техническом ее оснащении. Но, не скрою, надеюсь, кинематографисты не будут в обиде на меня, — были и такие фильмы, которые своей явно выраженной склонностью к утилитарно осведомительной и даже инструктивной раз-

---

Лауреаты
Государственной премии СССР
1969 года.
Премия присуждена
за документальные фильмы
«Служу Советскому Союзу»
и «Народа верные сыны»
(производство
Центральной студии
документальных фильмов)

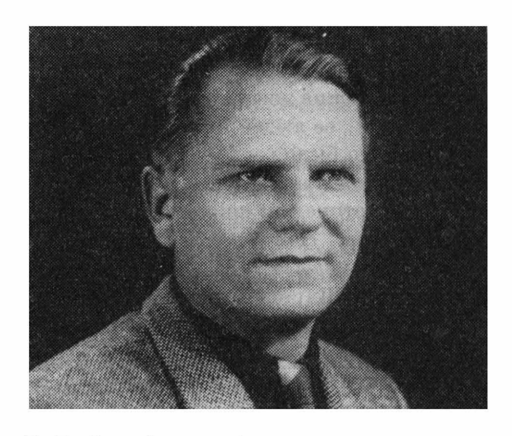
В. Н. Бойков (режиссер)

Б. Р. Небылицкий (режиссер)

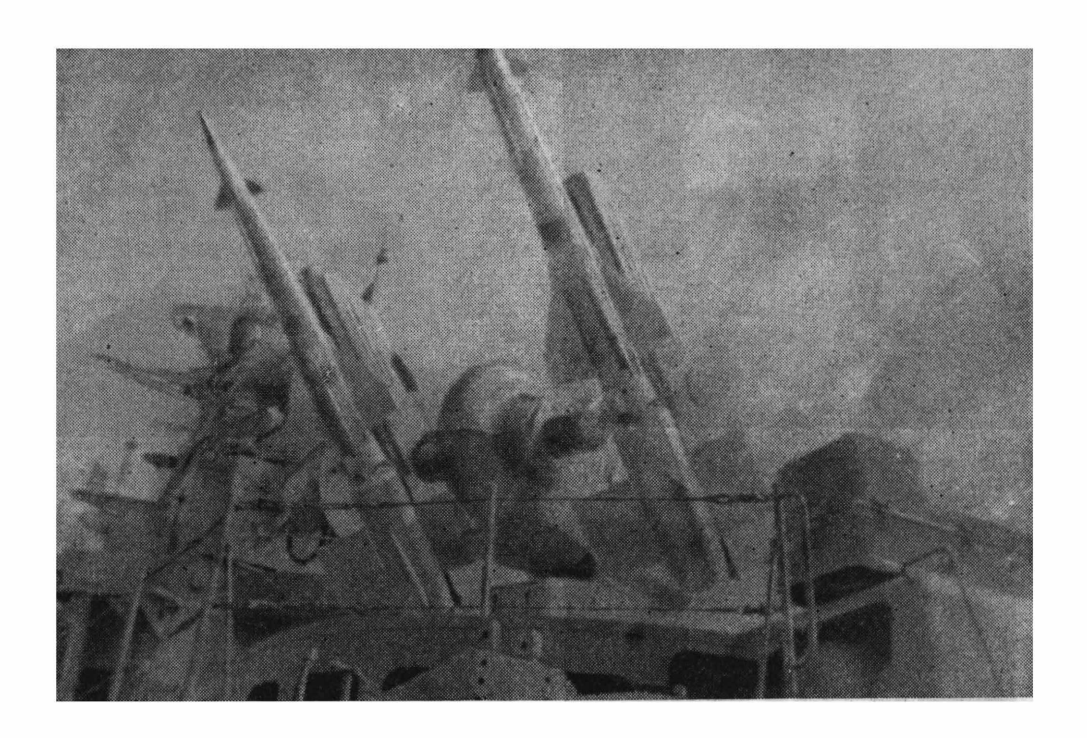
А. С. Истомин (оператор)

М. Ф. Ошурков (оператор)

В. С. Цитрон (оператор)



Е. П. Яцун (оператор)



работке военной темы — об учениях, специально разыгранных для съемок, учебных вариантах тревог, о пограничных «операциях» — нередко вызывали улыбку среди военных зрителей, а иногда и искреннее огорчение.

Цветной полнометражный фильм «Народа верные сыны» (авторы сценария Е. Воробьев, Б. Небылицкий, режиссер Б. Небылицкий) по яркости и силе кинематографического отражения жизни современной Советской Армии, ее людей и техники превосходит все, что было создано в военной кинопублицистике за многие годы. Впервые в одной картине так широко и обстоятельно показана современная грозная техника. Все виды и роды войск проходят на экране. Широкая панорама боя позволяет зрителям взглянуть сверху на неудержимый прорыв стальной армады танков и самоходок, потом увидеть действия тактического воздушного десанта на вертолетах и понять, как достигается взаимодействие видов Вооруженных Сил и родов войск в современном общевойсковом бою. С такой же стремительностью авторы фильма переносят зрителей в океан — на корабли надводного и подводного флота, и здесь открываются новые, не менее захватывающие картины боевых операций.

Закономерным прологом фильма являются исторические кадры, показывающие В. И. Ленина с красноармейцами и полководцами времен гражданской войны. Увлеченно, с громадным интересом он следит за отрядами красноармейцев, проходящих по Красной площади. Эти уникальные кинодокументы полны глубокого смысла. Они воспринимаются зрителем как идейная увертюра к фильму.

Коммунистическая партия — организатор и вдохновитель наших Вооруженных Сил. У колыбели Советской Армии и Флота стоял В. И. Ленин. Если бы мог Ильич видеть, какой стала наша армия ныне! Да, изменилось вооружение нашей

Кадры из фильмов «Народа верные сыны» и «Служу Советскому Союзу»

армии, изменились ее люди, но ее цели, задачи остались прежними.

...С волнением вглядывался я в кадры, показывающие рождение Советской Армии. Это моя молодость. Тогда я был красногвардейцем 1-го Рыбинского советского полка, служил помощником командира стрелкового взвода. В те годы у нас подчас не было даже ружейных ремней и винтовки мы вынуждены были носить на плече. Потом это стало армейской традицией. Это было трудное, но славное время, время революционной готовности масс. Солдаты, которых я увидел на экране,— мои товарищи, друзья моей солдатской молодости. Это славные бойцы армии Советов...

Пусть рассказ о прошлом в киноленте предельно краток. Он всего лишь напоминание о том, как начинали, каким оружием били белогвардейцев и орды интервентов. Но это мимолетное отступление в историю расширяет масштабность повествования, придает ему большую глубину и значительность.

Хорошо, что авторы фильма так полно и разнообразно показали современную боевую технику. Многие из этих кадров демонстрируются на широком экране впервые. С замиранием сердца следишь за стремительно настигающими цель зенитными ракетами. Они способны поражать нарушителей на различных высотах и больших скоростях. Впечатляющее зрелище оставляют наши атомные подводные лодки, способные в глубинах океанов и морей обойти весь земной шар, ни разу не появившись на поверхности.

Другой полнометражный цветной публицистический фильм «Служу Советскому Союзу» (авторы сценария Н. Грибачев, И. Стаднюк, режиссеры В. Бойков, Б. Небылицкий) был сделан к 50-летию Советских Вооруженных Сил. Эта лента, пожалуй, в чем-то повторяет виденное в картине «Народа верные сыны», но в целом она неизмеримо шире и полнее охватывает разные роды войск Советской Армии и Военно-Морского Флота.

С первых кадров картина захватила меня яркостью и новизной впечатлений, мыслями о силе и мощи современной Советской Армии и Флота, их замечательных людях — от солдат и матросов до маршалов. Верные сыны народа... Весь жар своих патриотических сердец, всю энергию, помыслы, волю отдают они служению Родине.

Фильм «Служу Советскому Союзу» рассказывает о могучей, реальной силе, способной дать отпор любому агрессору.

В центре картины — учения, проходившие в сентябре 1967 года под условным названием «Днепр». Но это не просто фильм-отчет об учениях, на которых подводились итоги боевой и политической подготовки наших войск. Этот фильм — яркий публицистический рассказ о нашей армии, о нелегкой, но почетной солдатской службе.

Свыше тридцати кинооператоров все время находились в войсках — на маршах, при прорыве обороны, во время форсирования рек, в танковых атаках, при высадках воздушных десантов, на боевых стрельбищах. Авторам фильма удалось передать масштабность многих событий учений «Днепр», развернувшихся на широком пространстве; рассказать об особенностях действий мотострелковых, инженерных, воздушно-десантных, авиа-

ционных частей и соединений в боевой обстановке. Фильм сосредоточивает внимание зрителей на главных элементах современной операции, успех которой решается хорошо согласованным взаимодействием всех родов войск, богато оснащенных первоклассной техникой.

Новинка военной авиации — самолет с изменяющейся геометрией крыла. Складывая их в полете, он превращается в реактивную стрелу...

Да, перед зрителем проходят самые различные виды боевой техники. Фильм воспринимается, несомненно, как гимн народной армии и ее боевой мощи. Но подлинный герой фильма не техника, а советский человек, овладевший ею. К сожалению, люди — повелители этой техники — показаны в фильме слабее. Нужно только отчетливо представить себе, что каждое подразделение нашей армии состоит из разных, очень не похожих друг на друга людей, объединенных воинским долгом, чувством патриотизма, чтобы стало ясно, как важно в последующих картинах добиться тщательного изучения отдельных людей — солдат и офицеров.

Когда участник Великой Отечественной войны знакомится с подобными фильмами, то происходящее на экране неминуемо сопоставляется им с собственными воспоминаниями. Картины «Служу Советскому Союзу» и «Народа верные сыны» перенесли меня в грозные годы войны.

Вот тяжелые танки форсируют Днепр... И я вспоминаю 1943-й... Октябрь... После ожесточенных боев в междуречье Сожа и Днепра гитлеровцы пытались во что бы то ни стало задержать продвижение наших войск, выиграть время, с тем чтобы еще лучше укрепить оборонительную линию, проходившую по западному берегу,— мы вышли тогда к Днепру. Пять суток днем и ночью шла напряженная подготовка к его форсированию. А когда наступил этот день, река покрылась лодками, плотами, пустыми деревянными и железными бочками. Вода бурлила от разрывов вражеских снарядов и плеска пуль, но мы сумели захватить плацдарм на правом берегу Днепра...

...Мелькают на экране кадры.

Грозные танки и бронетранспортеры плывут по реке, идут под водой, а через несколько минут с ходу вступают в бой...

Воздушные десантники опускаются в тылу «врага» вместе с танками и самоходками, их удар внезапен и неотразим...

Саперы за короткое время перебрасывают через реку мост, по которому сразу же проходит могучая техника...

На высоте 12 тысяч к сверхдальнему ракетоносцу «подстраивается» небесный танкер и заправляет его горючим...

Словно бы с ходу врываешься в знакомую и вместе с тем в чем-то новую жизнь. В жизнь тревожную, суровую, размеренную на минуты и секунды, но столь нужную людям и потому по-своему красивую. Это достоверный рассказ о тех, кто охраняет великую державу Советов.

В этих лентах ощущаешь напряжение и сложность ратного труда. В армии учатся все — от солдата до маршала. Но учеба проходит не только в классах и аудиториях. На экране развертывается широкая панорама жизни и учебы всех видов Вооруженных Сил. Кинематографистам удалось показать в динамике стремительных действий все виды и роды войск — ракетные войска стратегического назначения, войска противовоздушной обороны страны, Военно-Морской Флот, Военно-Воздушные Силы и оснащенные современным оружием и техникой могучие сухопутные войска. Зрители успевают пережить острые мгновения современного воздушного боя, побывать на огневых позициях и в морском бою, высадиться на берег с морской пехотой, в течение десяти минут навести с саперами речную переправу, вместе с танками прорваться сквозь огневую завесу, локализовать пожар, вызванный атомным взрывом...

Большой похвалы заслуживает в этих фильмах работа операторов. Многие съемки производят настолько ошеломляющее впечатление, что забыть их невозможно.

Динамичен, остр, темпераментен и образен авторский текст. В фильмах он несет большую идейно-смысловую нагрузку.

Велика сила эмоционального воздействия этих фильмов. Видишь силу и мощь советской техники, небывалые темпы наступления, стойкость в обороне, маневренность войск. Это умные документальные ленты, по которым можно судить, какую мощь выковал наш народ под руководством партии, какой славный путь прошли наши Вооруженные Силы.

●

С военно-патриотической темой связаны многие блестящие достижения нашего киноискусства, раскрывающие воинский подвиг не только как акт личной храбрости, но прежде всего как выполнение священного долга перед Родиной и народом, как результат высокого сознания и патриотизма.

Сила фактов — сила впечатляющая, покоряющая. Осмысленная художественно, она становится явлением подлинного искусства, способного волновать и радовать людей.

Два фильма о жизни современной Советской Армии не оставляют равнодушными ни старых, ни юных зрителей. Это большое достижение советской кинопублицистики. Они, эти фильмы, вызывают у зрителя готовность по первому зову слиться с армией и, если потребуют партия, Родина, встать на защиту завоеваний Октября.

Думаю, что каждый, кто видел эти мужественные ленты, еще раз наглядно убедился в том, что те немалые средства, которые выделяются нашим бюджетом на нужды обороны, используются разумно, с пользой для дела.

Мы мирные люди. Мы строим коммунизм и никому не угрожаем. Но если понадобится, наша армия и Военно-Морской Флот, вооруженные грозной современной боевой техникой, готовы в любой момент выполнить любой приказ Родины.

Созданные на Центральной студии документальных фильмов ленты «Служу Советскому Союзу» и «Народа верные сыны» звучат грозным предостережением империалистическим агрессорам.

Новые фильмы:

«Не горюй!»

«Странные люди»

«Рубежи»

«Дворянское гнездо»

«Взлет»

«Люди земли и неба»

Ия Саввина

Умение радоваться

Это был примитивный пиросманиевский рисунок: в центре в белой рубахе с распахнутым воротом сидел человек — «тараканище», усатый и свирепый, а за спиной его выстроилась свита — тоже свирепая. Очень знакомая картина. Где я это видела? Ну, конечно, это он — князь Вахвари. Он живет в фильме, который снял Георгий Данелия. И нарисовал этот рисунок-кадр тоже Георгий Данелия. И нарисовал характер этого существа — очень всесильного, очень самодовольного и очень глупого. На самом-то деле он — «таракан, таракан, тараканшечка, жидконогая козявочка-букашечка». Но в сочетании со своей свитой-силой, с глупостью природной, могучим торсом и склонностью к садизму это уже не козявочка, не букашечка, а явление пострашнее. И если встретился на пути человека — добра не жди. Но и не горюй! Недаром фильм так и называется — «Не горюй!». Жизнь приготовит тебе сюрпризы почище этого князя, но... «не оставляйте надежды, маэстро, не убирайте ладоней со лба».

Мне очень нравится этот фильм. И я не хочу разрушать в себе ощущение радости, не хочу делать критические замечания, которые при желании можно было бы сделать. Я просто попытаюсь рассказать, почему мне нравится этот фильм.

Есть «вечные понятия». Конечно, наполняются эти понятия разным содержанием. И все же, когда мы их перечисляем, сердце невольно откликается на них. Добро. Радость. Надежда. Вера. Любовь. И пока есть надежда на радость и вера в добро, люди могут вынести любые страдания, сопутствующие им в борьбе за Справедливость.

Хрустальный шар —
Вот все, чего хочу.
Чтоб был передо мной
Большой хрустальный шар,
Когда я думаю о людях.

Говорят, доброта друзей познается в беде. Только уж совсем духовно замше-

---

«НЕ ГОРЮЙ!». Сценарий Р. Габриадзе. Постановка Г. Данелия. Оператор В. Юсов. Художник Д. Такаишвили. Композитор Г. Канчели. Текст песен З. Болквадзе. Звукооператор Э. Зеленцова. Редактор В. Гракина. «Мосфильм» (экспериментальное творческое объединение), при участии студии «Грузия-фильм», 1969.

лая личность может выпасть из этой пословицы. Но высшая мера доброты друзей для меня, когда они познаются в радости. Когда не зашевелится червь — «почему ему, а не мне». Здесь возникает талантливость душевная — уметь радоваться, уметь извлекать добро себе и людям в перенаселенном пространстве бытия. Это трудно. У человека «всего-навсего пять чувств, которыми он воспринимает удовольствие, а боль он испытывает всей поверхностью своего тела: куда ни уколи его, покажется кровь».

Фильм про это. Фильм чистый, честный и человечный. Фильм добрый и простой, прозрачный, как родник или искусство Пиросмани. Как «Голубая чашка» Гайдара. Или «Июльская гроза» Платонова.

При всех возникающих ассоциациях, ряд которых можно еще продолжать, фильм этот индивидуален и по характеру и по форме. Но родословная у него богатая. Начать с того, что в основе лежит роман француза Клода Тилье (написан в 1843 году) «Мой дядя Бенжамен». События в фильме происходят уже поближе к нашим дням, но не намного (конец XIX века). Место происшествий уже не Франция, а Грузия. Смотрим фильм сейчас, в Москве — и все волнует, радует, огорчает с е г о д н я. Повинен в этом фильм целиком, но раньше всего — Реваз Габриадзе. Он сделал сценарий по роману Тилье. Мы так привыкли считать авторами фильма режиссера и оператора, что редко говорим о литературном первоисточнике — сценарии. Разве что совсем уж плох. Или речь идет о дорогих сердцу писателях, и тогда критики бьются над проблемами экранизации, и возникают такие сложности, что вопрос по сей день остается открытым. Так вот, одним из авторов этого фильма несомненно является Габриадзе. Не оговорись создатели в финальных титрах, что здесь присутствует Клод Тилье, большинство из нас считали бы сценарий оригинальным. Габриадзе подчеркнуто пунктуально сохраняет сюжетную сторону французского романа. Но роман при всей своей раблезианской прелести остается историческим — с его привязанностью к своей почве, своему времени. А Габриадзе, сохранив сюжет, практически сделал свой, действительно оригинальный сценарий, смело перенеся события в Грузию, привязав их к другому времени без вымученности и нарочитости. Здесь уже все другое — и стиль, и речевой колорит, немногословный, сочный, исключающий некоторое резонерство французского первоисточника.

...Среди роскошной природы благословенной Грузии вьется дорога, а по ней вышагивает упрямое, терпеливое существо — ослик. Он везет другое молодое, длинное и красивое существо — героя фильма. А рядом идет пожилое существо с бурдюком вина. И все они веселы, и поют весело, и пьют вино на ходу, все, кроме ослика, разумеется. Он идет, мерно покачивая головой, но, возможно, ему тоже весело. Возможно, он ведет сейчас мысленно диалог, придуманный еще Евгением Шварцем:

— Лошади меня смешат.

— Чем?

— Так... Дуры.

Но об этом можно только догадываться, а пока вышагивает ослик, веселые создатели фильма преподносят нам титр:

— «Не горюй!».

А потом на морде у ослика примостится: «Постановщик Георгий Данелия», а «крупногабаритного» оператора Вадима Юсова ослик уже сбросит себе в ноги — понятно, тяжела такая поклажа для одного. Но Юсов не обидится и снимет все здесь — и людей и природу — сочно и прекрасно.

А потом ослик остановится, а молодой человек станет прощаться со старым, и они станут благодарить друг друга, и молодой человек уйдет с живой кудахтающей птицей, а вы узнаете, что он врач, и что он получил гонорар, и что он душевный человек, принявший благодарность душевного же человека. И вы

проследуете вместе с доктором мимо красавицы церквушки, чудом выросшей среди зелени и гор, в маленький провинциальный городок прошлого века, где на улицах почти всегда пусто, и женщина будет потом подметать желтые листья осенние, а на одном из домов увидите дощечку: «Доктор Бенжамен Глонти».

И с этого момента вас властно привлекают характеры.

Я видела фильм, где режиссером любовно выпестован каждый кадр, каждый предмет в кадре, каждая складка платья и где нет единственного — заинтересованности в человеке, любви к персонажу. Поэтому скользит эта талантливая лента по поверхности ваших ощущений, удивляя, временами восхищая, но никак не вызывая сопереживания с героями. А ведь тайна человечности — это непременно сострадание, сопереживание, и в них обаяние и сила искусства.

Данелия убеждает меня, что неправомерно противопоставлять, как я только что сделала, две вещи вполне совместимые — характер и фон, характер и кадр, характер и деталь. Фильм можно строить и на рисованных фонах, и на скрупулезно выстроенном достоверном кадре. Если это не в ущерб характеру. Конечно, вам запомнятся и замшелые стены домов, и ленивые волы, блаженно разлегшиеся в речушке, и интерьер духана с незатейливой и аппетитной снедью, и выбеленные солнцем и все же сочные краски юга, но все это переплетется с тем, как вышла первый раз к гостям Мэри, как Софико надеется на спасительную игру во «флирт», как Бенжамен пытается улизнуть от женитьбы, как ловит форель хозяин духана, и прочее и прочее — и возникнет сопереживание в первозданном своем виде.

Но что же представляют собой герои и как их нам представляет режиссер.

Вот Бенжамен (Буба Кикабидзе, дебютант в кино). Бенжамен изящен, любит друзей и вино, прекрасно поет, танцует, положительно умен, с тонким юмором. Вполне прост. Но у этого человека чудовищный недостаток — не умеет зарабатывать деньги. Не умеет — ладно. Не хочет! И потому нищий. Хуже — он не озабочен своей нищетой. Единственно, что может предложить кредитору в уплату долга — штопор с янтарной ручкой, но так как штопор, по мнению Бенжамена, кредитору не нужен, а ему, Бенжамену, крайне необходим, то он может предложить почечный камень губернатора: камень этот при соответствующей обработке и оправе из драгоценных камней может служить отличным подарком. Легкомыслие непростительное! Дважды представляется ему случай заработать. Богатая мамаша (отличный эпизод у Верико Анджапаридзе!) приводит к доктору своего сорокалетнего «мальчика», страдающего от ожирения, но, пожалуй, еще более от мамочкиного деспотизма. Для лечения «ребенка» семья не пожалеет ничего. Нужен рецепт, а доктор предлагает диету. Нужен рецепт, а доктор предлагает прогулки на свежем воздухе. За рецепт он получил бы деньги, за свои «идиотские» советы он получает презрение и ругань.

Второй случай совсем необычный. Тот самый «тараканище» — князь Вахвари (Д. Абашидзе) нанес оскорбление Бенжамену. Оскорбление из ряда вон — доктора вынудили поцеловать власть имущего в... нет, не могу сказать... В общем-то, если разобраться, ничего особенного. Дело житейское — поцеловать князя в одно место. Доктор оскорблен, он жаждет мести. Случай представился — и поцелуй был возвращен Бенжамену князем. Более того, предложена немалая сумма за... молчание. Представьте себе, Бенжамен отвергает и это заманчивое предложение!!

Хорошо бы чудачества на том и кончились. Нет! И самое скверное, что Бенжамен — нахлебник. Молодой, здоровый, талантливый врач — не знаю, из чего складывается такое убеждение, но вы

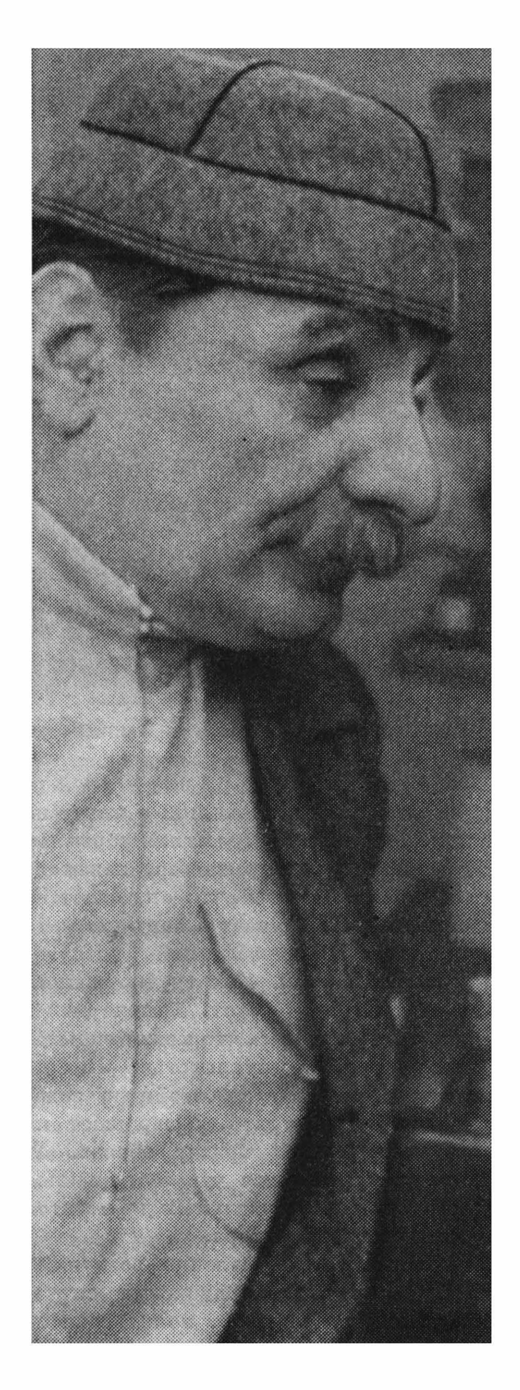
«Не горюй!». Бенжамен — Буба Кикабидзе

чувствуете — талантливый — живет на иждивении сестры и ее мужа в доме, где, куда бы вы ни бросили взгляд, наткнетесь на ребенка. Если вам удастся сосчитать детей, узнаете, сколько лет сестра замужем. Последний младенец еще не появился, вот-вот появится. Но самый большой ребенок в семье, конечно, Бенжамен. Бедная Софико (ее играет С. Чиаурели)!

Надо сказать, что при всем разнообразии актерских индивидуальностей — Буба Кикабидзе впервые в кино, а рядом могучий Серго Закариадзе, Софико Чиаурели и Анастасия Вертинская, Гоги Кавтарадзе и Евгений Леонов, Сесилия Такаишвили и Сергей Филиппов — режиссеру удалось создать единый ансамбль. Простота, лаконичность рисунка ролей органично сочетаются с тяготением к гротеску, скрытый лиризм — с трагическими взлетами. Это и есть трагикомедия в высоком ее толковании, и никто не выламывается из общего стиля картины.

Добивается этого режиссер, кажется, совсем просто. Первое, что он делает, — ни на чем не настаивает в картине. «Не настаивай на излюбленной идее», — предложил Пушкин. Как трудно выполнить этот простой совет! Тем не менее Данелия скрывает все, что может скрыть, за кажущейся элементарностью. Он ставит перед актерами простейшую задачу — ничего не играть, возвращает их к той изначальной правде образа, от которой остался разве что затасканный термин. Этим он, пожалуй, и добивается достоверности характера.

А добившись, немедленно разрушает эту достоверность парадоксами ситуаций, и, как ни странно, появляется не сыгранная, а действительная многоплановость образа. Князь Вахвари прямо ассоциируется с злодеем ранних



«Не горюй!». Леван — С. Закариадзе

чаплинских фильмов. Некий шаблон злодея. Пародия. Но вместо маски «я зол» у него появляется неожиданно маска «я удивлен». Вахвари удивляется всякий раз, когда кто-либо заявляет о своих человеческих правах. Это удивление пострашнее злобы. Вахвари хочется вписать в интерьер конюшни, рядом с лошадьми, со скребком в руке. Данелия помещает его в интерьер европейской утонченной роскоши. Дает ему жену-красавицу. (Ариадна Шенгелая очень хороша в эпизоде. Кажется, она выполняет одну задачу — играть женщину с отличными манерами, «приятнейшую во всех отношениях». Но вступает в силу тот самый парадокс ситуации, и перед нами лениво-сытая, пошлая, равнодушная, как живое дополнение к вылощенному паркету, женщина.) На цыпочках, в лучших традициях аристократических домов, ходит домоправитель с лицом убийцы, и завершает этот интерьер-парадокс кукла-болванчик с музыкальным брюхом и качающейся головой. Жесток князь, но как мелочен, ничтожен и смешон.

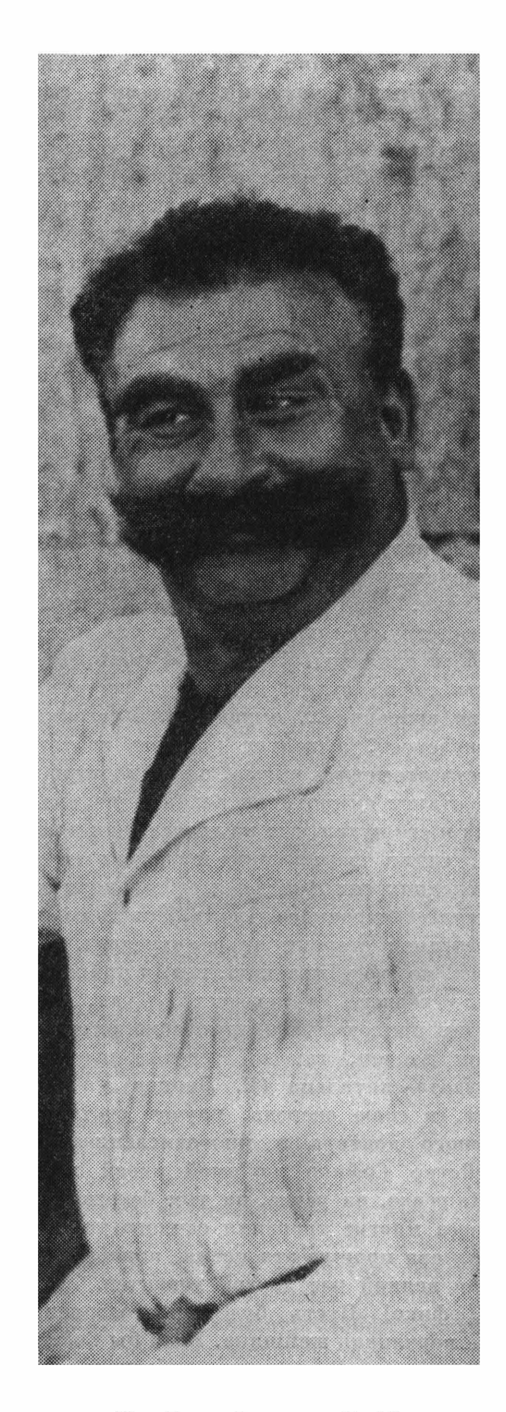
Есть в фильме крошечный эпизод с парикмахером. Его играет Сергей Филиппов. Актер благословенного комедийного дарования, оборачивающегося порой проклятьем для него. Если на экране Филиппов — должно быть смешно, тем более что «Не горюй!» — комедия, тем более что действие фильма происходит в Грузии прошлого века — и вдруг сегодняшний, узнаваемый Филиппов. Значит нарочно, чтоб посмешнее. Но мы отдаем дань традиционному восприятию актера лишь легкой улыбкой в начале эпизода. Вот уж где актер ничего не «играет». Здесь проявляется его человеческий талант, первородная одаренность личности актера, не нуждающаяся ни в какой маске. Перед нами усталый добрый человек, руки которого всю жизнь трудились во имя элементарного благополучия, а душа его вне сытости и благополучия, она полна высшего

блага — п о н и м а н и я высоких душевных порывов ближнего. И ведь что интересно: на личности парикмахера эпизод не строится. Центр эпизода — отказ Бенжамена от княжеского вознаграждения. Жест, который должен бы сопровождаться трубами и фанфарами, «пропадает» в таком приземленном месте — в цирюльне. Но получается, что не пропадает, а из шутки вырастает в нечто серьезное благодаря присутствию парикмахера — Филиппова, неафишированная честность и немеркантильность которого становятся катализатором в этой сцене. Юмор, который неистребимо живет в Филиппове-актере, приобретает характер скрытого грустного юмора, освобождает образ от сантимента и умиления.

Но в самые парадоксальные ситуации режиссер ставит Бенжамена. Он все время «роняет» героя. Мало того, что от своего прообраза, француза Бенжамена Ратри, наш герой унаследовал малопривлекательные качества, поименованные ранее, режиссер все время ставит его еще в сомнительные положения.

То мы застаем героя в духане с сомнительными планами погулять без денег — «посылаем две (бутылки за соседний столик) — получаем четыре, посылаем четыре — получаем восемь». В сомнительном окружении — пьяный поп, с прилипшим ко лбу огурцом, странный субъект с ружьем, которое неожиданно стреляет в потолок (кстати, опять веселая пародия уже на каноны драматургии — если на стене висит ружье, оно должно непременно выстрелить). И неожиданная драка в финале, и неожиданное примирение, а бедная Софико, бросив детей, ночью бежит спасать мужа и брата.

То мы застаем героя в горах, одержимого, отвергающего хлеб и соль. «Камни буду грызть, пока не отомщу (князю)», — гордо заявляет он, а в пещере у него, оказывается, и еда есть и очаровательная повариха. И Бенжамену ни-



«Не горюй!». Князь Вахвари — Д. Абашидзе

сколько не стыдно. Смотрит нам в душу прекрасными чистыми глазами — нет, не стыдно.

Бедная Софико! Когда она успевает вымыть, накормить, обстирать, обшить всю армию иждивенцев, если ей приходится почти все время взывать к рассудку своего брата, а так как рассудок последнего молчит, вся энергия ее обрушивается на мужа и детей, а муж хлопает глазами, услужливо соглашается со всем на свете, только бы улизнуть с Бенжаменом в духан «Сам пришел». Дивное название — хозяева духана как бы отказываются от ответственности за состояние пришедшего. Вам запомнятся и хозяева и посетители. Хозяйка — молодая черноглазая красавица, чары которой подействуют даже на неуязвимого Бенжамена. А муж ее... он в основном по хозяйству. И молчит. Молчит все время, чтобы однажды, наловив форели, бросить ее на кухню и сказать несколько слов красавице... о докторе. Красавица покраснеет, а доктор получит возможность отомстить князю, а вам неожиданно станет симпатичен великий молчальник и его духан, где на дереве, как птичка, сидит шарманщик и услаждает из последних сил («Чтоб я себе голову откусил!») мрачного попа, пьяного до последней степени от одиночества, ибо бога, по его убеждению, нет, а прихожан надо держать в строгости. Туда, туда будет приходить на дружеские пирушки наш доктор, там он угостит русского солдата-скитальца (Е. Леонов), а солдат, в свою очередь, научит гостеприимного доктора и многочисленное семейство Софико любимой своей песне «На речке, на речке, на том бережочке». Через многие творения сочного таланта Леонова прошла эта песня, приобретающая всякий раз другой характер.

Софико! Пусть будет благословенна эта ворчливая женщина. Если бы Софико не заставила Бенжамена прибегнуть к последнему средству заработать деньги — жениться, мы не познакомились бы с Леваном — старым доктором, коллегой Бенжамена, с оркестром Левана, с дочерью Левана Мэри. И это была бы невосполнимая потеря, ибо нет для человека ничего дороже встречи с хорошими людьми.

Режиссер, знакомя нас с Леваном, готовит себе трудность, кажущуюся непреодолимой. Действительно, до сих пор мы сидим, улыбаемся, смеемся, нам хорошо и удобно в креслах, мы наслаждаемся, мы привыкаем к мысли, что смотрим комедию. И вдруг сталкиваемся с горем, с трагедией утраты. Можно было бы ограничиться легкой долей сентиментальности и грусти классических комедийных образов. Но режиссер предлагает другое. Он вводит в сюжет Левана, как бы говоря нам: «Вы ошибаетесь, вы думали, что это комедия, потому что смешно, а я предложил вам жизнь в характерах, а характеры — всеобщее состояние мира, а в мире много и смеха, и горя, и слез. И чаще всего не отдельно друг от друга, а непосредственно друг в друге существуют смех и слезы. И можете определять эту жизнь как трагикомедию, если уж вам так необходимо все определять». Но оправдать вторжение трагедии в наши души, которые совсем в другом «настрое», может человек огромного дарования. Это может Серго Закариадзе.

Появление его вполне в духе фильма. Как бы определить одним словом этого человека? Пожалуй, несокрушимый. Столько в нем энергии, здоровья, широты, что, кажется, нельзя этого человека ничем свалить. У него и у Бенжамена много общего. Оба любят жизнь во всех ее добрых проявлениях. Оба живут по девизу: «Тот, кто готовит обед только для себя, не заслуживает обеда». Лечат по-разному, правда. Ушиб у жены богатого мельника. Каких только странных рецептов с мудреными названиями не дает Леван, получая за это вознаграждение вплоть до живого барана, правда, под конец он вскользь бросает, что надо

«Не горюй!». Лука — Г. Кавтарадзе, Бенжамен — Буба Кикабидзе

к ушибленному месту прикладывать подорожник. Бенжамен ограничился бы подорожником и не получил барана. Этим бескорыстием герой уже развратил нас, потому к Левану чувствуем мы некоторую настороженность. Если бы не появилась другая посетительница. Девочка. «Матери хуже, доктор, помогите, потом заплатим». Платить явно нечем. Леван негодует. Что значит «заплатим»? Отдать ей муку, отдать барана, пусть Бенжамен посмотрит женщину — раз ей плохо. И Бенжамен смотрит. И вот здесь уж необходим рецепт, и если девочке не дадут в кредит лекарство, пусть отдаст в залог драгоценный штопор, а если дадут... простим эту слабость Бенжамену... пусть штопор вернут обратно — и опять снимается возникшее было умиление.

Вы видите, сколь много общего у двух врачей. Естественно, Леван рад отдать

свою единственную дочь Мэри за Бенжамена. Ах, она не разделяет чувств отца к нашему герою! Это, пожалуй, одна из лучших работ Анастасии Вертинской. Хорошенькая, в меру глупенькая, совсем девочка с косичками, она влюблена в ничтожного, но блестящего офицера, и так непосредственно честна эта недалекая девочка в своей любви, что вместе с Бенжаменом мы прощаем ей это. Так что все, похоже, опять сложилось бы прекрасно, но обстоятельства таковы, что погибает офицер, погибает Мэри, оставив младенца.

Потрясенный Леван становится пациентом Бенжамена. Дом и двор, когда-то заполненные солнцем и весельем, пусты и холодны. Одинокая фигура Левана, постаревшего на пятьдесят лет, подчеркивает пустоту природы в осеннем разгроме. Сколько осталось Левану? — Дней пять. — Спасибо за честный ответ, иного и не ожидал. Тогда собери друзей, я хочу проститься.

Сцена поминок при живом еще человеке становится высочайшим искусством благодаря точности режиссерского рисунка и удивительному таланту Закариадзе.

Седой, в строгом черном костюме, непослушными пальцами он тщательно вправляет розу в петлицу. Нужно ли тратить слова, чтобы описывать этот жест, непередаваемый по своему эмоциональному воздействию.

А за столом, принужденные волей хозяина, друзья начинают говорить надгробные речи. А в вас начинает возникать ощущение насилия, неловкости, стыда. И в какой-то момент снимается опять волею хозяина. Я жив. И хочу, чтобы все веселились. И вот уже Леван забыт за столом, люди заняты вином, пением, своей беседой — заняты жизнью. И опять прорастает в вас неловкость, чтобы снова разрушиться вторжением в сцену еще более жестокой жизни.

Тетя Домна. О ней мы забыли. Это удивительная женщина. Она ведет дом. Она знает всегда, что надо делать. Что приготовить к обеду, как жить и как умирать. Олицетворение материальности быта. Она любит Левана, привязана к нему по-своему.

Вот она входит в сцену с важным делом — несет поросенка к столу, а попутно ей надо выяснить, какой гроб хочет Леван (принесли два) — красный или черный? Надо слышать, **к а к** спрашивает об этом тетя Домна. Словно речь идет о стакане вина или о выборе блюд. Более того, она отчитывает Левана со всей строгостью воспитательницы: «Нашел причину напиться, да? Если умираешь, почему не умираешь по-человечески?»

Леван предпочел черный гроб, а красный пусть отдаст Сандро (музыканту). Домна взрывается, возмущенная дороговизной подарка. А Сандро благодарит Левана, только просит черный: «Черный, клянусь мамой, мне больше нравится».

— Вот тебе черный! — возмущен Леван, подкрепляя свои слова извечным в таких случаях жестом. Ошеломленные невероятностью происходящего, вы все равно успеваете перевести дыхание и, как это ни чудовищно, готовы улыбнуться всей нелепости диалога и, главное, той детской, яростно-наивной обиде, с которой Леван произносит последнюю фразу. А шумное застолье продолжается и становится снова невыносимым и для нас и для Левана. И резко обрывает веселье Леван. И тишина. Но тишина невыносима еще более. И вновь оживляет стол этот необыкновенный человек и, зарыдав, тихо отходит к окну, за которым мир, так им любимый, где бредут по саду два крошечных существа и тащат кувшин больше их обоих, и если есть надежда на продолжение жизни в других, то, наверное, Леван в последней слезе, в доброй, немощной теперь руке, слабо перебирающей занавеску, завещает свое мужество, свой талант доброго и прекрасного человека этим ребятишкам.

А потом он медленно и незаметно уходит в другую комнату с черным провалом двери, и сливается его костюм с этой чернотой, и белеет некоторое время, удаляясь, седая его голова, и — все. И ничего, кроме расширившегося провала двери.

И если в осязании, наблюдении характера вы все время шли от первого общего впечатления к подробностям («...жизнь, как тишина осенняя, подробна»), то в этой сцене режиссер стремительно уходит из быта в высшие сферы человеческого духа — прекрасное не умирает, «рукописи не горят».

●

Вот здесь и надо остановиться.

Но режиссер верен своей жизнеутверждающей позиции до конца. ...По заснеженной дороге идет путник. Теперь мы его хорошо знаем. Это Бенжамен. Пока мы оставили его ради Левана, многое пережил Бенжамен и самое страшное — смерть друга. И вот теперь идет он по той же дороге, что привела его в фильм. И опять он не один — в деревянной колыбели заливается младенец. Это сын Мэри. И снова мы встречаемся на дороге и с осликом и с хозяином ослика, и снова ослик везет на себе теперь уже Бенжамена Второго. И грустно-грустно. И Бенжамен полон решимости сам воспитать этого младенца. И вдруг вы смеетесь, смеетесь облегченно, радостно, по-младенчески. Смеетесь сквозь слезы, потому что старик произносит сакраментальную фразу:

— Конечно, дорогой, лучше тебя кто воспитает?

Бенжамен, гуляка праздный, легкомысленный, непрактичный человек, несет ребенка в дом Софико, вполне уверенный, что сестра будет рада. И так не вяжется это с представлением о воспитании, что мы смеемся. Он воспитает?! Он воспитает!! Сердцем мы уверены, что старик прав. Прав, если Бенжамен передаст тому младенцу свой бесценный дар человека честного, талантливого, мужественного. «Ум с сердцем не в ладу» — и потому мы смеемся сквозь слезы, и нам снова становится светло и радостно, как в начале фильма.

И когда уходит Леван в никуда, а Бенжамен из фильма, мне вспоминается Олдингтон: «Я молился бы так: «Господи, я прожил жизнь, которую ты мне дал, так полно и щедро, как только позволила мне моя природа, и если я не использовал какой-нибудь твой дар или злоупотребил им, то только по неведению! Если мне не предстоит другой жизни, прими мою благодарность за эту единственную искру твоего прекрасного творчества. Если меня ждет другая жизнь, будь уверен, что я постараюсь воспользоваться ею еще лучше, чем этой. А éсли ты не существуешь — это неважно — я все равно преисполнен благодарности».

И. Левшина

Шукшин против... Шукшина?

Картина Василия Шукшина, которую он назвал «Странные люди», дарит нам редчайшую возможность проследить случай из практики «авторского кино». Я говорю «редчайшую», потому что когда режиссер ставит фильм по собственному сценарию — это одно. А когда актер и режиссер Василий Шукшин ставит фильм по новеллам писателя Василия Шукшина — это совсем другое.

Шукшинские новеллы существуют как факт литературы, причем факт значительный и своеобразный. Значительность их в том основном, без чего не обойтись никакому явлению художественной культуры — в социально-нравственной авторской позиции, в авторской, так сказать, «несерийности». Его маленькие новеллы покоряют сразу. Они кажутся не написанными, не «сработанными», а увиденными внутренним зрением, продиктованными автору его внутренним чувством.

Читая шукшинские строки, охватываешь сознанием весь рассказанный писателем жизненный случай, но оставляешь книгу, так и не поняв, в чем же обаяние написанного, чем оно тревожит. Почему нет-нет да и вспоминается, как собственный знакомый, баламут Ванька из рассказа «В профиль и анфас» или Чудик, раскрасивший детскую коляску журавликами, надеясь этим актом народного творчества обрадовать невзлюбившую его сноху («Чудик»)...

Сменим читательский интерес на профессиональный. Прочтем шукшинские строки с желанием понять, как это с д е л а н о.

Случай, дающий жизнь новелле писателя, иногда обыденный, иногда — особенный. Но даже обыденный, он все равно представлен как-то укрупненно. Внимание и интерес к обычному случаю со стороны автора превращает будничность факта в нечто особое и удивительное. Чаще всего — драматическое и комическое одновременно.

При всех достоинствах событийного сюжета (в основе которого иногда и анекдотический случай), при всей удивительности «странных» людей, населяющих рассказы Шукшина, главное в его прозе он сам — автор, рассказчик. Это он присутствует между строк в новелле «Чудик» и, словно конфузясь от собственного мягкосердечия, сочувствующе описывает печальные и смешные приключения своего неудачливого героя. Автор любит его потому, что герой, Чудик, — очень хороший человек. Доброжелательный, общительный, совестливый, просты и необходимы его нравственные устои. И описывает его Шукшин потому, что вообще любит таких вот людей, с внутренней непритертостью к быту. В сущности, герои большинства его новелл — в постоянном конфликте с обыденностью. В этом видит автор залог и активность творческого начала, стремление к пересозданию и украшению каждодневности.

«СТРАННЫЕ ЛЮДИ». Сценарий и постановка В. Шукшина. Оператор В. Гинзбург. Художник И. Бахметьев. Звукооператор А. Матвеенко. Композитор К. Хачатурян. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1969.

Любимые герои Шукшина неотделимы от сельского быта. Жизненная, животворящая среда шукшинской новеллы — это деревенский воздух, который пьешь и не напьешься, рясные парные дожди, сложенные на славу сибирские избы, речные туманные берега, душистые пажити... Автор берет своих любимых героев, как часть родной природы, одаривает их всеми ее добрыми сторонами.

И быть бы Шукшину певцом «естественного человека», если бы не отчетливое авторское понимание того, что «естественный человек» есть «общественный человек». Он, Шукшин, ратует за те стороны человеческой личности, которые особенно дороги ему в сегодняшнем общественном человеке. Отсюда его проповедническая страсть к утверждению права человека на «странность», то есть на своеобычность. Сила личности — в творчестве (пусть в малом), потому так притягательна врожденная, как дар творящей природы, артистичность, противостоящая обыденности и бескрылости,— такова одна из главных тем шукшинской прозы. А удивительная лаконичность шукшинского письма (удивительная тем, что она включает в себя и обстоятельность), его юмор, его собственный артистизм в умении «сработать» вещь цельной, исчерпывающей — это то, что создает шукшинскую интонацию и атмосферу.

Когда пять страниц, повествующих о досадных недоразумениях, в которые всегда влипал Чудик, кончаются такими тремя строчками: «...Звали его Василий Егорович Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Больше всего любил фильмы о сыщиках и собаках. В детстве мечтал быть разведчиком»,— то благодаря именно этим строчкам, вернее, благодаря автору, нашедшему для них это место — «точку» всему рассказанному, мы вдруг видим в смешном случае анекдотической поездки Чудика к брату целую жизнь, судьбу. Судьбу человека трогательно чистого, деликатного, вроде бы обычного и вместе с тем необходимого жизни прежде всего своей «странностью».

Для меня нет сомнения, что Шукшин-писатель — настоящий хозяин на книжной странице. В каждой новелле Василия Шукшина — чувство соразмерности, точное знание границ повествования, умение настоящего рассказчика в меру, где надо, потянуть и вовремя закончить.

Умелый рассказчик, знающий человек, пытливый и пристрастный в отношении к людям, он начнет словами: «Живет такой парень»,— и поведает нам об одной конкретной судьбе. Типичной — в наиболее полном смысле: мы встречали в жизни такого парня. Но автор знает его по-своему, любит по-своему, оттого-то и явится перед нами герой «знакомым незнакомцем».

Говоря о Шукшине-писателе, я не обмолвилась, помянув первый фильм Шукшина-режиссера. В картине «Живет такой парень» перед зрителем предстал не только герой, но и тот самый автор, которого успели оценить читатели. Все признаки шукшинской прозы, ее суть и даже ее форма — во всем ощущалась та же личность, та же творческая манера. Фильм был хорош, именно так оценили его зрители. По емкости, по глубине, по живым подробностям, по целостному мироощущению, по особенностям повествования полнометражная картина гармонично, во всем соответствовала шукшинскому рассказу. Казалось, заботы Шукшина-режиссера состояли в ту пору только в том, чтобы сделать непосредственно зрительными словесные образы Шукшина-писателя.

Вторая картина показала, что это не так. «Ваш сын и брат» — назывался фильм. Не так просто, как первый: не наблюдением, а утверждением было это название. Что-то программное слышалось в стремлении призвать зрителей породственному отнестись к герою. В фильме были немалые удачи — те же, что и в новеллах, по которым он был постав-

лен (нет необходимости на этом останавливаться: первая и вторая картины Василия Шукшина в свое время привлекли внимание критики). А что касается авторской программы, то был в ней какой-то просчет. И по существу и по формально кинематографическим признакам. Экранизируя свои же новеллы, группируя их, автор как будто претендовал на более общий, чем в каждом отдельном рассказе, взгляд на окружающую действительность. Но фильм «Ваш сын и брат» — интересный и своеобразный — композиционной цельности оказался лишен, а фрагментарность киноповествования не вела в глубину, замыкала фильм в границах отдельных и разных, хотя по-своему всегда интересных, размышлений о жизни.

Автор, нашедший себя в литературе и талантливо заявивший о себе в кинорежиссуре, казалось, не хотел ограничиваться простым переводом своей прозы в изобразительный ряд. Искал самостоятельных кинематографических решений, но, как мне кажется, не все и не всегда находил. Это предположение особенно наглядно, по-моему, подтверждает его последний фильм «Странные люди». Фильм интересный, талантливый — как все, что делает Шукшин, — но, по-моему, не сложившийся в цельное и емкое повествование, то есть оказавшийся в чем-то важном ниже уровня шукшинской прозы.

Итак, Шукшин поставил новый фильм по мотивам рассказов Шукшина.

Сомневаясь время от времени в правомочности фильмов «по мотивам» произведений Чехова или Тургенева, опасаясь, что экранизатор возьмет из творчества своего великого предшественника не самые важные «мотивы», мы должны признать полную свободу действий за Шукшиным-экранизатором. Это, конечно же, его личное дело — какие мотивы шукшинской прозы отберет для фильма Шукшин-экранизатор. Автор предложил вниманию кинозрителей сборник, состоящий из трех новелл, — «Братка» (по мотивам «Чудика»), «Роковой выстрел» (по мотивам «Миль пардон, мадам!») и «Думы» (по мотивам «Дум») — вот это и есть картина «Странные люди».

«Роковой выстрел» событийно, композиционно, текстуально стоит ближе других экранных новелл к прозаическому, то есть к литературному источнику.

Постоянные герои Шукшина-писателя — шоферы, плотники, охотники, хлеборобы — взяты из социальной среды, далекой от модной нынче на экране «интеллектуальной» сферы. Но в том-то и сила большинства шукшинских героев, что живут они интенсивной духовной жизнью, заняты поисками смысла своей жизни, своего места на земле, не обыватели, крепки исконно советскими нравственными устоями. И никакой в них косности — они богаты способностью к безудержному воображению и постоянным деятельным стремлением к добру.

В одной из лучших новелл Шукшина — «Миль пардон, мадам!» — речь шла о натуре широкой и артистичной, «чудной», с точки зрения каждодневности, но естественной и необходимой, если вслед за автором увидеть в герое освобожденность от «будничности» ради творчества, если оценить потенциальные творческие силы героя, по какой-то случайности не вылившиеся в нечто общезначимое.

Бронька Пупков — «крепкий мужик, голубоглазый, улыбчивый, легкий на ногу и на слово» — охотник с детства, влюбленный в леса, в лесное зверье и раздолье, страстный рассказчик и выдумщик, с восторгом обрушивающий на заезжих охотников свои многочисленные байки. Писатель не скрывает бронькиной ограниченности, не выставляет его ни героем войны, ни героем трудовых будней. Но мы все же видим дальше односельчан, издевающихся над страстью Бронислава рассказывать приезжим о том, как он, лично товарищ Пупков, получил ответственное задание застрелить Гитлера и — промахнулся... Мы с автором видим в бронькиной страсти к «искажению истории» стремление к творческому само-

«Странные люди». Братка — Е. Евстигнеев, Чудик — С. Никоненко

утверждению, врожденный артистизм, обаяние детской веры, которая заставляет ребенка отождествлять себя с возникшим в его сознании фантастическим образом.

Легкий, улыбчивый, незлобивый Бронька (в пятьдесят лет — все еще Бронька) своей любимой байкой о покушении на Гитлера нарушал будничные нормы деревенской жизни. Он был «чудиком», вралем и фантазером. Но прочтите у Шукшина, с какой неукротимой верой в свою выдумку, с каким азартом и искренностью врал Пупков, и вы воочию увидите этого смешного и милого неслучившегося актера, способного одинаково легко жить в мире реальном и воображаемом. Увидите человека, измученного и осчастливленного зазря свалившимся на него даром, человека, который не в силах отказаться от возвышающих его минут полета и вдохновения.

Превосходный актер Евгений Лебедев, исполняющий в новелле «Роковой выстрел» роль Бронислава Пупкова, с немалой впечатляющей силой играет человека, чье богатое воображение в глазах окружающих людей выглядит странностью. Но рассказ Пупкова о неудавшемся покушении не эквивалентен монологу литературного героя, покоряющего читателей новеллы «Миль пардон, мадам!». Герой фильма как будто изображает клиническую картину навязчивой идеи. Темная, злая, ничем не управляемая стихия заполняет его душу. Бронька из «Рокового выстрела» — грязный, обросший, залитый слезами, сморкающийся, задыхающийся. Лебедев — Пупков сладострастно измывается над самим собой, казнит себя, кривляется — недобрый и нетерпимый к слушателям.

Сцена получилась почти патологическая, неприятная, стоящая у грани эстетически допустимого, на экране — образ человека психически неуравновешенного, интересного не праздничной ребяческой талантливостью, а разве что неконтролируемыми душевными «потемками»...

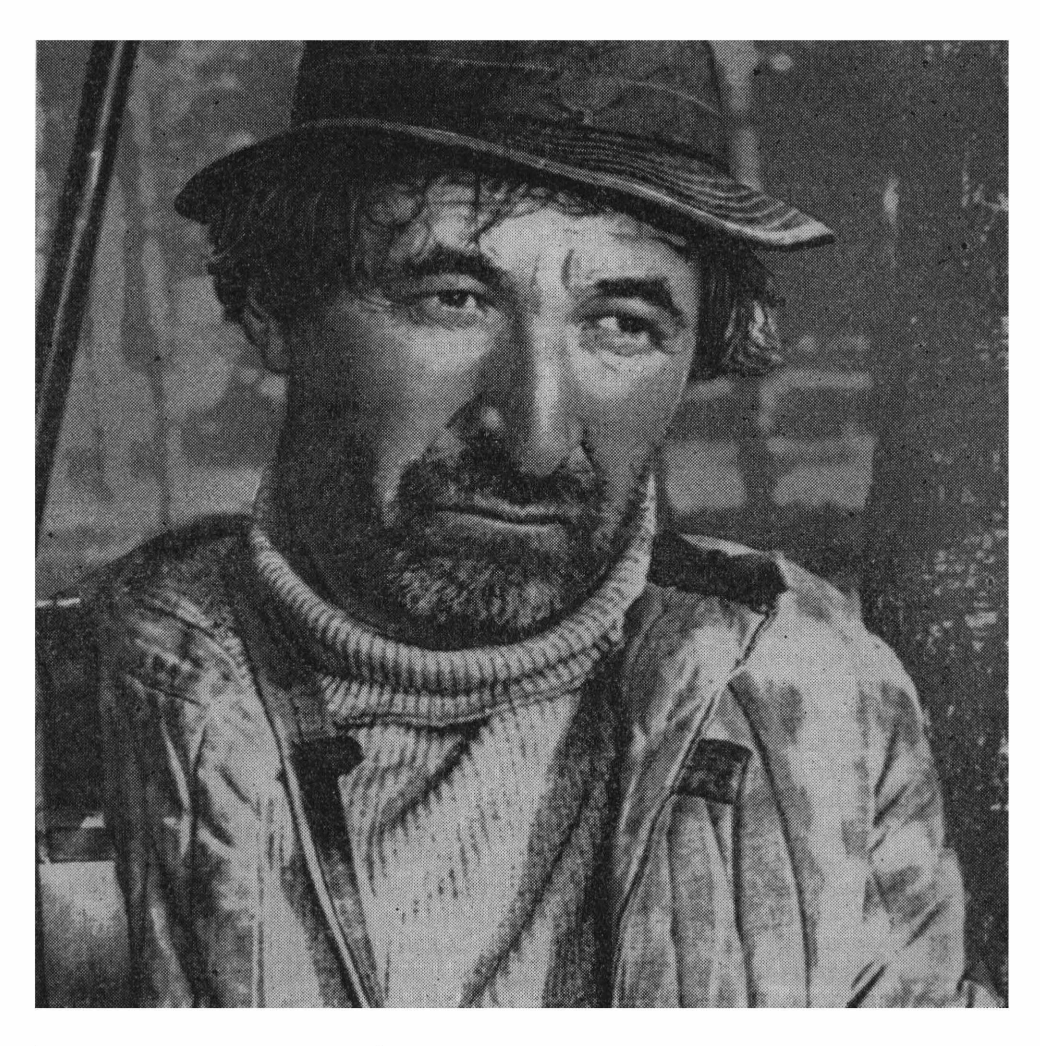
Василий Шукшин, давший литературную жизнь обаятельному Броньке Пупкову, по-видимому, не управился по-хозяйски с актерским азартом Евгения Лебедева. В новелле господствует Бронька кинематографический, здесь мало что осталось от писателя Шукшина: нет его отношения к людям, нет бытовых деталей, нет любовно-иронической интонации, нет и того общего сюжетно-композиционного решения, которое сделало литературную новеллу и комичной и трогательной, и легкой и драматичной. Шукшин-писатель рассказывал нам Бронькину байку, как одно рядовое «представление» — из тех, которые постоянно дает своим слушателям чудной герой. Так было уже много раз, так случилось и в тот день. И благодаря этому авторскому правилу игры — постоянной повторяемости события — пупковские душераздирающие вскрики и приглушенный шепот передавались писателем и воспринимались читателем комически, со своеобразным завистливым восхищением («Ну, и Пупков — ну и «выдает!»). Поставленная в центр фильма новелла «Роковой выстрел» (даже в названии нет очаровательного юмора: «Миль пардон, мадам!»), выбивается из того авторского мира, который с разным успехом строят первая и последняя новеллы.

Первая — «Братка» — вышла из прозаического «Чудика». Мы уже вспоминали выше этот рассказ и его героя. Мы говорили также и о праве Шукшина-режиссера самым вольным образом обращаться с тем, что написал Шукшин-писатель, и я не стану отказываться от этого своего положения. Однако не могу не пожалеть мастерского в своей цельности и законченности рассказа, послужившего лишь толчком к созданию экранной новеллы, которая сама оказалась в итоге наброском рядом со своим куда более совершенным литературным источником. Но безусловное достоинство «Братки», на мой взгляд, в том, что экранный набросок здесь все же шукшинский.

Отличный диалог, острохарактерный, парадоксально-комический, естественно пристал и Сергею Никоненко (Чудик) и Евгению Евстигнееву (братка).

Реальные и в то же время чуть утрированные детали как бы «читаются» с экрана как приметы стиля шукшинской прозы. Монументальная тетка, злословящая у калитки; решетка полуподвального окна в комнате братки отделяет постояльца от шаркающих на площадке танцоров, кого-то из них помещая как бы в клетку; грозная надпись над опорами канатной дороги: «Пассажир, закрой дверцу, застегни цепочку»... — все это детали шукшинского, подчас ироничного вúдения мира.

Атмосфера деревни, которую и в прозе и на экране может так передавать только Шукшин, тоже присутствует в «Брат-



«Странные люди». Бронька — Е. Лебедев

ке» сполна: субботний банный день с дымами банек на задах огородов, с неторопливыми сборами, глухо звучащими проголосами переговаривающихся в сумерках долгого летнего вечера, с умиротворением побанившихся...

И любовь к раскованности деревенского быта, и ироническое отношение к регламентации и скученности курортной жизни, и лексическую образность диалога, и житейскую подробность реквизитного убранства — все это сумел взять Шукшин-режиссер у Шукшина-писателя.

Но С. Никоненко играет Чудика в противоречии с изначальной литературной «транскрипцией» образа: неким недорослем-растяпой, парнем инфантильным, слезливым и немного жалким. Но на содержании киноновеллы эта подмена характера не очень отражается: Чудик использован режиссером как фигура по преимуществу служебная. Чудик едет в

Ялту, чтобы повидаться с братом. А вот брат и становится лицом действующим. И новелла-то стала называться в его, братнину, честь — «Братка».

Шукшин пишет на экране совсем новый рассказ. Здесь речь идет о братниных усилиях устроить свой особый, бесконечно чуждый Чудику быт — вместо ушедшей жены найти женщину с подходящей жилплощадью и с подходящей «вывеской» — физиономией... Брат с Чудиком навещают одну из возможных кандидаток на роль будущей браткиной жены — это и есть сюжет нового рассказа.

Евстигнеев живет и размышляет в кадре неотразимо достоверно. Он отнюдь не старается разоблачить своего героя, он искренен и серьезен. Именно эти истовая серьезность и искренность его марьяжных переживаний и несут в себе разоблачительный заряд. А что же Чудик? А Чудик присутствует при этом, и чтобы уж всем самым недогадливым стало ясно, в итоге начинает очень отрицательно относиться к моральному облику брата.

Какая необходимость толкнула Шукшина использовать великолепного Василия Егорыча Князева, его деликатность и душевность, его принципиально близкую автору «странность» только как композиционное кольцо к новелле? Трудно понять это. Может быть, крупность актерского дарования Евстигнеева, его применимость к ироничности шукшинского письма сделали братку главным полюсом действия и зрительского интереса? И вот уже «странный» человек Чудик отступил в тень, а на экране стал распоряжаться отнюдь не странный обыватель. Киноповествование потеряло шукшинскую емкую лаконичность и динамический темп, оно забуксовало, затянулось. Исчезла авторская целеустремленность, и ушла на задворки главная тема. И снова, как и в «Роковом выстреле», режиссер увлекся актером, увлекся новой расстановкой сил и словно забыл о себе, о писателе. Потерял цельность, «программность» созданного им в прозе образа и заменил потерю не равнозначной, хотя по-своему смешной и злой сатирической кинозарисовкой.

Первая режиссерская работа Шукшина по сценарию самого писателя «Живет такой парень» принесла с собой на экран и шукшинскую тему и своеобразие его художественной личности — целый шукшинский мир, ранее экрану неведомый. Думаю, что режиссеру очень повезло тогда с выбором актера. Леонид Куравлев словно родился для роли Паши Колокольникова. Его актерский тип, его человеческая индивидуальность естественно совпадали с шукшинским любимым героем. Слияние было столь органичным, что после этого фильма за Куравлевым надолго сохранился типажный знак «простого парня».

Почему Куравлев спокойно вошел в шукшинский мир, а Евстигнеев и Лебедев прямо-таки вломились в него и переиначили его?

Шукшин из рассказчиков, которые привлекают слушателя незаметно. Он подбирается к читателю исподволь. Сколько бы шуму ни накопилось в сюжете, хозяин-то всему этому делу — внешне негромкий автор. Скуповато-лаконичный, не очень склонный к открытым страстям, рассказывающий очередной случай, уже продумав и оценив его. Актеры же такой гротескной остроты, как Евстигнеев, и такого темперамента, как Лебедев, волей или неволей нарушают масштабы авторского мира.

Точно найденный Куравлев, актер мягкий, потихоньку забирающий зрителя, и драматургия скромного «дорожного» сюжета, задача которого — единственно в сцеплении всех «придорожных» случаев, сама авторская позиция, неназойливо наступательная, четкая в социально-нравственных критериях,— вот что, на мой взгляд, принесло в фильм «Живет такой парень» цельность повествования и режиссерскую собранность. Тот же Леонид Куравлев и Всеволод Санаев во второй шукшинской режиссерской ра-

«Странные люди». Матвей Рязанцев — В. Санаев

боте — в картине «Ваш сын и брат» — своей органической близостью к авторской мысли и манере письма очень помогли Шукшину. Они не дали распасться на несоединимые части фильму, как и «Странные люди», сложенному из новелл.

А вот «Странные люди» распались на далекие друг от друга и в разных случаях, в разной степени утерявшие обаяние шукшинской прозы режиссерские этюды.

Больше всего режиссер и писатель сливаются в единое авторское лицо в последней, третьей новелле фильма — «Думы». И здесь Шукшин ушел от своей прозаической одноименной новеллы, от трех страниц по-чеховски грустной и психологически тонкой зарисовки. Но он ушел от своей прозы вместе с Всеволодом Санаевым, сцементировавшим и одухотворившим его предыдущий фильм, и поэтому экранный вариант новеллы «Думы», усложненный и событиями, и новыми действующими лицами, и новыми темами, все же остался во многом шукшинским.

Вот уж кто подлинный хозяин новеллы — так это Санаев. Его спокойная неторопливость сродни шукшинской обстоятельности. Его умение существовать на экране, «обживая» и одаривая достоверностью все, чего ни коснется, — от телефонного аппарата до павильонной яблони, — сливается с необходимой в шукшинской прозе правдой житейских деталей и обстоятельств. Его актерская полифоничность и хитроватый юмор позволяют ему сочетать в себе сразу и качества персонажа и качества рассказчика.

Обстоятельства, предложенные автором новеллы, — переоценка прожитого — обогатили актера новыми (в сравнении с предыдущей шукшинско-санаевской работой) нюансами, вызвали к жизни новые актерские возможности.

Изначальная привязанность к земле и обида на детей, уходящих от земли («Ваш сын и брат»), усложнились в Матвее Рязанцеве («Странные люди») тревожной маятой, искренней душевной потребностью понять детей, «разрешить» детям эту, видимо, необходимую им жизнь. Чуткое актерское ощущение возраста и требовательная самооценка позволили Санаеву — Рязанцеву сохранить на экране одну из глубинных тем шукшинской прозы — напряженность духовных поисков смысла жизни.

Новые лица и события, дополняющие на экране думы Матвея Рязанцева, отобраны автором тоже из своего задушевного, выношенного.

В киноновелле появляется молодой механизатор по профессии и скульптор по призванию (резчик по дереву). Место искусства в жизни человека, возвышающая его сила и колдовская власть над служителем своим — это глубоко шукшинские, мне кажется, личные размышления. Размышления о самом себе, сибирском парне с реки Катуни, чей дар и энергия властно ведут его нелегкими творческими путями. Одним из внутренних нервов повествования становится легенда о народном герое Степане Разине, уже несколько лет владеющем мыслями самого Шукшина.

Однако в расстановке сил на экране нет-нет да и сталкиваешься с нарушением требований режиссерского ремесла (в лучшем смысле этого слова). Писатель Шукшин никогда не разрешил бы себе рядом с полнокровными объемными персонажами поставить в рассказе невыписанную, только лишь обозначенную фигуру. Да еще поручить этой приблизительной фигуре важную для себя тему. А в фильме — разрешает, в фильме он спокойно ставит рядом с высокопрофессиональными актерами непрофессионала, исполняющего роль скульптора-самоучки. В самом этом факте еще нет беды. Бывает, что снимаются фильмы с неактерами, и практика показала, что и на этом пути возможны художественные успехи. Бывает, что профессиональных актеров растворяют в непрофессиональной среде, — и здесь вероятны художественные открытия. Но в новелле со считанными персонажами, одинаково «главными действующими», ставить неактера в одну плоскость с профессионалами по меньшей мере нерасчетливо. Резчика по дереву нельзя ни в чем упрекнуть: у него подходящая фактура, и, судя по экрану, исполнитель этой роли — человек и творческий и интеллигентный. Но ведь с д е л а т ь роль он не может, это не его профессия. Стоящий с ним визави в конфликте Санаев дает зрителю такую высокую точку отсчета в уровне глубины и достоверности живого характера, до которого неактеру не дотянуться. Вот и работает Санаев и за себя и за партнера, пытаясь своим отношением к формально существующему собеседнику передать нам ощущение этого героя.

Но ведь и Санаев — не волшебник... Хотя, наверное, немного волшебник: он выдержал еще одно нелегкое испытание, предложенное ему автором фильма. Шукшин ввел в сюжет, в авторскую концепцию лицо, стороннее шукшинско-санаевскому миру, — учителя Захарыча.

Лицо настолько умозрительно сочиненное, сплошь резонерствующее, что невольно удивляешься, как это Санаев и здесь смог оставить экранное поле за собой.

Шукшин-прозаик свое авторское проповедничество, свою благодарную любовь к разного рода «чудикам» всегда умеет передать через ситуацию, через композиционное решение, через незримое отношение рассказчика. Шукшин-режиссер не нашел (или не искал) здесь киноэквивалента прозе. Он привел на экран Захарыча (Пантелеймон Крымов), резонера и проповедника. Он поставил рядом с Санаевым персонифицированный авторский рупор, и режущая слух фальшивая нота исказила целостность и органичность новеллы. При всем своем старании П. Крымов не может принять участия в конфликте, в движении, в развитии темы. Шукшинские странные чудики — не «святые» и не «блажные», они живут. Кинорезонер же странно существует над жизнью и потому, не вступая в конфликт с Рязанцевым — Санаевым, он только осложняет последнему актерскую задачу: Санаев вынужден не просто нести с собой на экран шукшинский мир, но и оборонять его от инородного вторжения.

Шукшин-режиссер был ранее свободен и ярок в своих приемах и красках, но и «бесхитростен», придерживался, видимо, убеждения своего героя Матвея Рязанцева о том, что люди (здесь читай — режиссеры) притворяются, выдумывают много ненужного. Но в фильме «Странные люди» дрогнул Василий Шукшин, поддался на режиссерские модные «выдумки». И наряду с простодушно снятыми, к примеру, «видениями» Рязанцева — видениями без загадочной размытости и ирреальных деталей, а конкретными, заземленными — вдруг предваряет картину нелепый зачин. Длинная, уныло белая стена тянется горизонтально по кадру, и стоит вдоль этой стены молчаливая очередь желающих вертеться в какой-то разновидности паркового чертова колеса. Что это? Аллегорическая картина странностей жизни?.. А что означают переминающиеся, ждущие чего-то ботинки на плиточном полу, служащие перебивкой в титрах? А зачем начинается и кончается фильм только вставшим на ножки ребенком, в одной рубашонке ковыляющим среди луговых цветов?.. И откуда среди видений Рязанцева вдруг появляется эстрадно-шутовская сцена его собственных похорон, чуждая духовному строю героя, оглупляющая его, ставящая Санаева в такое фальшивое положение, что даже он начинает выглядеть на экране беспомощным?! Не нужны все эти приметы «подинтеллектуального» кино писателю, актеру и режиссеру Василию Шукшину.

И все же, несмотря на несообразности в расстановке сил, последняя новелла, многотемная, многоплановая, многогеройная, принципиально важна для автора, и экран излучает тут обычную шукшинскую энергию, готовность к дискуссии по многим темам: и об «отцах и детях», и об искусстве, и об узости прагматизма, и о духовности... К этой бы широте авторских интересов и мыслей — хозяйскую требовательность к себе, профессионально развитое чувство соразмерности. То есть то, чем вполне владеет Шукшин в прозе и еще не вполне — на экране.

В порядке обсуждения

Ю. Богомолов

Рубежи и схемы

Главный герой картины Ланы Гогоберидзе «Рубежи» Гиви (его профессия— театральный режиссер) ставит спектакль на ту же тему, что и фильм, — о рубежах и противоречиях в человеческих взаимоотношениях. Возможно, что и спектакль называется «Рубежи». Его первая репетиция начинает фильм. Премьера заканчивает. Репетиция обозначает границы замысла.

Актеры, скрытые масками, произносят один и тот же текст — о том, как велик этот мир и как он недолговечен. Слова со сцены звучат сухо, общо и интонационно одинаково — это репетиция.

А на премьере актерам удается в одних и тех же словах через жест и интонацию выразить две совершенно противоположные по духу и жизненным позициям точки зрения — пессимистическую и оптимистическую.

Авторы сделали своим героем автора. Это довольно употребительный прием интеллектуальной драмы. Персонаж привлечен в соавторы. В таком выборе героя очевидно желание сделать наглядным и обозримым творческий процесс.

После неудачной репетиции Гиви заглядывает в дом своих друзей, счастливой супружеской четы — Софико и Тенгиза. Дом полон детей, света и человеческого доброжелательства. Всем здесь должно быть хорошо и славно. Гиви переступает рубеж между театральной условностью и реальностью жизни. Но спор, репетировавшийся им только что на сценических подмостках, продолжается в жизни. Маски сменяются в кадре лицами живых людей. Теперь спорят мироощущения общительной, непринужденной Софико и замкнутой, сдержанной Нато. Они подруги. Они хорошо относятся друг к другу. Но по-разному относятся к жизни. Нато потеряла любимого человека, трагически погибшего при восхождении на одну из горных вершин. И теперь она живет только воспоминаниями, отвергая надежды. Так как же ей все-таки преодолеть рубеж, отделяющий прошлое от настоящей полнокровной жизни? Как снова почувствовать вкус к жизни, к ее цвету, свету, движению?

С большой симпатией относится Гиви к другому своему приятелю—Мамуке, добродушному толстяку, действительно милому, обаятельному человеку, очень основательному, положительному и в какой-то мере старомодному. Когда-то в детстве они оба симпатизировали одной гордой девчонке, теперь им снова нравится одна девушка. Но не в этом суть. Не здесь пролегает рубеж, разделяющий опять же не героев, но способы бытия, мировосприятия. На этот раз спорят многовековая устойчивая традиция и скоротечные мгновения жизни. Как соединить вечность с повседневностью? И наоборот, как укоренить настоящее в тысячелетнем прошлом?

Мамука предлагает легкомысленной, современной Эке выйти за него замуж. Но это, понятно, не решение вопроса. Это только шутка.

У самого Гиви с Экой довольно сложные отношения. Как будто случайная и ни к чему не обязывающая связь. Они идут по многолюдной улице, в который

«РУБЕЖИ». Сценарий Л. Гогоберидзе, Н. Хатискаци. Постановка Л. Гогоберидзе. Главный оператор Н. Сухишвили. Главный художник Г. Гигаури. Композитор Н. Мамисашвили. Звукооператор В. Долидзе. Редактор Р. Инанишвили. «Грузия-фильм», 1969.

«Рубежи». Гиви — Г. Палавандишвили, Эка — Р. Кикнадзе

раз надеясь выяснить отношения. Навстречу спешат прохожие, и каждый третий окликает Эку, перебрасывается с ней словом, фразой, восклицанием. Точно со всем городом знакома эта девушка. Гиви мрачнеет, замыкается в себе. Точит не ревность, но сознание разобщенности, которая так назойливо и ненадежно себя компенсирует демонстративной общительностью. Снедает мысль о необходимости более глубокой, более органичной человеческой общности.

Однажды Гиви вместе с друзьями возвращался из кино. Фильм был милым и приятным. Настроение после него — благодушное и светлое. В гулком подземном переходе они с охотой обменивались впечатлениями... Как вдруг стремительно накатилась группа людей, замелькали искаженные злобой лица, блеснул нож. Свершилось убийство, скорое и неожиданное, но не настолько, чтобы свидетели его — интеллигентные, порядочные, славные люди — не могли вмешаться, не смогли бы предотвратить его.

Гиви долго не может забыть этого случая. Он вспоминает его на стадионе, залитом светом, бурно и искренне переживающем прорыв любимого форварда к воротам соперника. На веселой импровизированной вечеринке у Эки. Солнечным утром и пасмурным днем он задает себе и друзьям вопрос: почему же они не решились вмешаться? Гиви замечает рубеж между словом и делом, между теоретической программой и практическим действием, между идеалами, исповедуемыми им в искусстве со сцены, и живой реальностью, повседневной жизнью.

Как этот рубеж одолеть?

Словом, вопросы эти хотя и не новые, но достаточно основательные и серьез-

ные. И размыслить над ними совсем не лишне. Так, очевидно, и задумывался этот фильм — как размышление, по возможности свободное и самостоятельное.

Можно представить себе, что, задумывая фильм, авторы поначалу размышляли, о чем он будет, и в этих размышлениях — то есть в замысле — обозначилась некая схема, умозрительная, обобщенная и несколько абстрагированная от того живого материала именно нашей действительности, который должен был претвориться в материал фильма.

Сюжет скомпонован таким образом, что ясно видишь все те рубежи и границы, к которым авторы считали необходимым нас подвести. Начать с того, что «со значением» выбраны профессии для героев (так же как и герои для профессий): Гиви, человек аналитического ума, пытающий вопросами себя и своих друзей, — театральный режиссер, который уже по роду своей профессии должен выносить на суд общественности личные сомнения, мысли, недоумения, надежды и тревоги. Человек, для которого личные мотивы и гражданские устремления должны быть наиболее гармонично согласованы. И пока здесь ощущается хотя бы минимальный разлад, невозможны ни творческое удовлетворение от работы, ни полнота личного счастья.

Нато, глубоко чувствующая утрату любимого человека и потому такая отчужденная, — художница. Ее профессия, обязывающая к чуткому полнокровному ощущению всех многообразных красок жизни, специально подчеркивает остроту драмы человека, который в силу внешних обстоятельств вдруг лишился возможности следовать своему призванию.

Исполнена значения и профессия добродушного толстяка Мамуки. Ученый-археолог — это человек, по свойству своей работы имеющий вкус к истории, к прошлому.

Для общего замысла важно также и то, что Эка еще не определила до конца сферу своих профессиональных интересов. Она учится в археологическом институте. Но выбор ее, судя по всему, случаен.

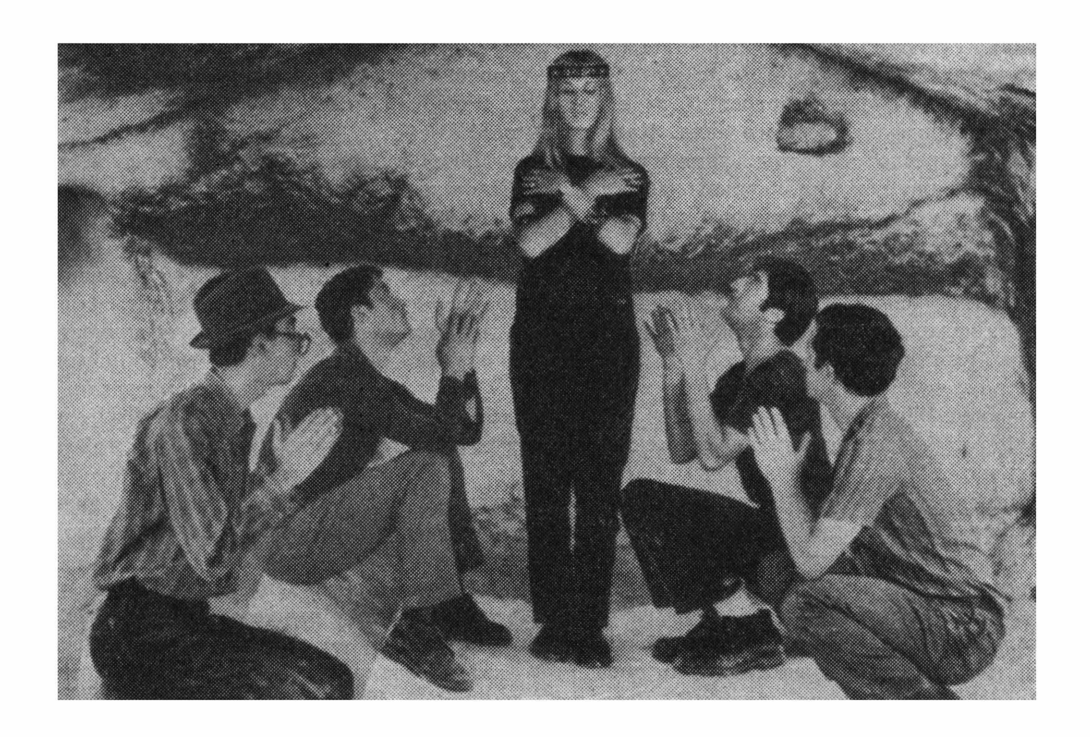
Софико — только домашняя хозяйка. Но что удивительно, люди разных интеллектуальных профессий находят отдых и душевное равновесие в ее доме, полном света, детей и человеческого доброжелательства. Она помогла Нато, разумеется, не тем, что раздобыла чудодейственный строительный материал фибролит, из которого можно будет соорудить студию-мастерскую, но больше всего примером своей деятельной, беспокойной доброты.

С другой стороны, у Софико слово не расходится с делом, моральные установки с проведением их в жизнь (это составляет неразрешимую проблему для Гиви). Она продолжает свой род (это проблема для Мамуки и Гиви). Она удачно соединяет повседневные бытовые заботы с вечностью бытия (это проблема почти для всех героев и для авторов картины).

Всем хороша обаятельная Софико, одно в ней настораживает (и не только в ней) — предупредительность, с которой ее характер и нрав предлагаются авторами, чтобы конкретизировать ту или иную мысль. Иными словами, беспокоит заданность этого персонажа, авторская обдуманность и расчет.

Финал картины тоже обдуман и рассчитан. В горах Вардзии, на древней грузинской земле, где Мамука вел свои научные изыскания, мы видим старую женщину, выходящую из пещеры: ее обгоняют дети (план очень общий, трудно с уверенностью сказать, но, может быть, это дети все той же Софико), они затевают веселый хоровод на седых камнях. Это — будущее в союзе и хороводе с прошлым. Преодолен, может быть, самый трудный рубеж. По крайней мере — символически.

Столь же символичны начальные кадры картины, когда Гиви репетирует свой спектакль. Сценические маски, которые актеры несут впереди себя, — это своего рода знак как самого спектакля, так и фильма. Авторы вместе со своим героем



«Рубежи». Эка — Р. Кикнадзе

настаивают, что спорят не люди, а позиции. Спорят и конфликтуют определенные закономерности. Потому в картине «Рубежи» мы не найдем привычного размежевания персонажей на положительные и отрицательные. Гиви — задумчив. Нато — замкнута. Мамука — добродушен. Софико — жизнерадостна. Эка — легкомысленна. И все. Другие различия сняты, размыты, не принимаются в расчет.

Персонажи добросовестно «работают» на замысел, но будто лишены самоценности. Функциональность характеров предопределена.

Соответственно выбраны и актеры, которые исполняют свои роли, точно следуя поставленным перед ними задачам. Актер Г. Палавандишвили (Гиви) достаточно убедительно изображает пытливость и напряженную работу ума своего героя. Молодая актриса Р. Кикнадзе убеждает в молодости и близорукой непосредственности героини — Эки. Органичной выглядит сухая, строгая манера игры исполнительницы роли Нато (Л. Капанадзе). И, разумеется, на своем месте актриса С. Чиаурели, играющая Софико. Характер праздничного дарования актрисы чрезвычайно верно объясняет природу мироощущения самого персонажа.

В свою очередь работу оператора Н. Сухишвили, художника Г. Гигаури надо признать не просто профессиональной, но и достаточно последовательной. Ибо все те «рубежи», что имели в виду сценаристы и режиссер, обозначены в кадре точно найденными изобразительными средствами.

Камера динамична там, где пытается успеть за импульсивными движениями Софико, заметно иронична, когда фиксирует торжественный, триумфальный проход Эки по многолюдной улице, и наме-

ренно статична, когда задерживает наше внимание на Нато.

Особенно хорош портрет Нато в доме Софико на фоне светлого окна. Контуры фигуры резко очерчены, лицо затенено. Не зная еще истории и судьбы этого человека, мы предчувствуем его драму.

Столь же важны изобразительные контрасты между условностью того спектакля, что разыгрывается на сценических подмостках, и натуральной суетой городских улиц. В свою очередь городской быт сопоставляется с белесыми камнями древней Вардзии.

Режиссер дерзко монтирует сцены, как бы подсмотренные, с эпизодами поставленными, кадры, снятые «скрытой», то есть нейтральной камерой, с планами, где камера открыто и откровенно патетична.

Словом, мы имеем дело с тем случаем, когда замысел достаточно последовательно реализован на экране и таким образом доведен до сведения зрителей. Чего же больше? Авторов можно поздравить с удачей? Особенно, если вспомнить те многочисленные случаи, когда приходилось выражать сожаление по поводу значительных и обещавших, но не реализованных планов.

И все-таки фильм досматриваешь с трудом и усилием. Ну хорошо, рецензенту было скучно смотреть — это его личное дело и, понятно, ничего не доказывает, тем более что впереди суд широкого зрителя и испытание временем. Но отчего-то по ходу фильма точит несмелая догадка, что и авторам было неинтересно делать эту картину.

Ставлю себя на их место. У меня есть общие соображения, как велик этот мир, как он недолговечен и что судьба его находится в руках самих людей. Снимаю фильм и прихожу к выводу, что мир этот действительно велик, недолговечен, а все-таки судьба его находится в руках самих людей.

Замысел тождествен воплощению.

Ставлю себя на место соискателя ученой степени. Пишу диссертацию, в которой постулат и есть вывод.

Итоговая мысль ограничена начальной.

Наконец, возвращаюсь на свое место. Пишу рецензию, в которой задаю вопрос, уже содержащий в себе... исчерпывающий ответ.

Во всех этих случаях опущено важное звено. Опущен момент творчества. Мысль в лучшем случае оформлена и конкретизирована, но не развита, не умножена.

Один поэт таким образом представлял себе механизм творчества. Летит самолет, и условием его движения в той же мере, в какой является им бесперебойность мотора и исправность руля, должна быть возможность сконструировать и спустить другую машину, которая, поглощенная собственным движением, успевает собрать и выпустить третью, и т.д.

«Анна Каренина» была задумана как роман о безнравственной женщине, причинившей горе умному, доброму человеку. Художник разрабатывал сюжетные линии, компоновал эпизоды — получилась вещь, в которой едва различаешь границы первоначального замысла.

Произведение не сводимо к замыслу. Это одна из верных примет творчества.

Авторы фильма «Рубежи» сказали то, что хотели сказать, и не сказали самого главного — того, чего не хотели сказать.

Тогда как и в интеллектуальной драме, какой претендует быть, судя по всему, фильм «Рубежи», все же таишь про себя надежду на возможность непосредственного поступательного движения самой жизни, на способность множить мысли, заявленные в завязке (она же — логическая предпосылка всего последующего развития).

В последнее время «интеллектуальный фильм» не так уж редко появляется на наших экранах. Уже многим известны его обязательные приметы, признаки и приемы. Здесь нет нужды каталогизировать ни то, ни другое. Стоит, пожалуй, задержаться на следующем.

«Рубежи». Справа Софико — С. Чиаурели

Если в интеллектуальном произведении главным героем становится мысль и сознание, то это вовсе не значит, что материя и бытие, его социально-историческая конкретность, отныне вторичны.

Трудно, в конце концов, с уверенностью судить, хорошо или плохо, глубоко или поверхностно сценаристы и режиссер знают жизнь, если они так последовательно и обдуманно ограничивают себя в интересе к ней. Что кажется очевидным, это только их отношение к живой практике, как к некоему экспериментальному, опытному полю. Тогда как скорее все должно быть наоборот: искусство — это та область, в которой экспериментируют для того, чтобы потом в жизни выбирать самые верные пути.

В фильме действительность и реальность существуют только в тех границах, в каких они подтверждают некое априорное суждение, придают обычной схеме видимость универсальной концепции, игнорирующей неповторимое своеобразие самой жизни.

Гиви вместе с Софико и ее детьми заходят в магазин, чтобы примерить обувь. Продавщица принимает Гиви за отца. Тому неловко. Он мог бы быть отцом. Он хотел бы иметь детей. Это все к той же проблеме—продолжения рода. Авторы очень стараются обставить сцену со всей возможной непринужденностью, естественностью, ненарочностью. Потому введены эпизодические персонажи — мама с дочкой, которые все не могут подобрать обувку. Звучат житейские реплики, весело суетятся дети... Все достаточно правдоподобно, и тем не менее видишь заданность сцены, ее вторичность по отношению к мысли. Ее строгую ограниченность этой мыслью. И не в том дело, что схема недостаточно искусно замаскирована. Обидно другое. Пример только подтверж-

дает мысль и возвращает к ней снова. Это школьный способ популяризации правил и заучивания их наизусть. Это в лучшем случае творческий практикум, но не практика творчества.

Характеры, профессии, ситуации, случаи, улыбки детей, фактура древних камней — все для примера. И потому все примерно. Мысли, соображения, догадки, сомнения, обобщения, идеи.

Нельзя надеяться, что, минуя социальный и общественный опыт, перескакивая через необходимый этап освоения его, можно создать произведение, в котором бы решались какие-либо существенные вопросы сознания. Ведь само сознание исторично, несет в себе образ реальности.

Того же жизненного материала, который заключен в фильме, могло в крайнем случае достать, чтобы сочинить мелодраматический сюжет, основанный на некоторых превратностях судьбы, отнимающей надежду у одного человека и щедро отпускающей ее другому. И тут, разумеется, был бы случай порадоваться с тем героем, который обрел личное счастье, и погрустить с тем персонажем, который еще не нашел его.

Авторы гордо отвергли возможности и приемы мелодрамы. Они решились воспроизвести на экране не переплетение случайностей, но движения закономерностей. Они не почувствовали и не осознали самостоятельной ценности, подлинной огромности бытия. И фильм вернул нас к замыслу, оставив за своими пределами богатство и широту самой реальности. Оттого, что авторы увидели только то, что хотели увидеть, они не заметили того, что оказалось за пределами их предварительного, исходного знания жизни.

Авторы упустили прекрасный шанс: снимая и ставя картину, расширить границы своего понимания непрестанно движущегося и изменяющегося мира.

В спорах о «Дворянском гнезде», о принципах экранизации классики

А. Липков

Постижение любовью

На рекламном плакате фильма изображены кукольная усадьба, теряющаяся вдали среди курчавых деревьев, озеро, белые женские фигурки в длинных платьях — и все это в неясных контурах, в блеклых акварельных тонах. Как будто все размыто, растворено в тумане смутных воспоминаний об ушедшем, потерянном, невозвратимом.

И на этом элегическом фоне аккуратной каллиграфией «под гусиное перо» выведено название фильма, обрамленное изящным овальным парафом. Название — «Дворянское гнездо».

Глядя на этот тонкий, со вкусом сделанный плакат трудно избавиться от ощущения, что он в общем-то не отсюда. Он то ли к «Барышне-крестьянке» (покойного Ивана Петровича Белкина сочинение), то ли к «Бедной Лизе» Карамзина. Во всяком

* См. «Искусство кино» № 12 за 1969 год, статьи В. Ольгина и Л. Аннинского.

случае, не к тому фильму, который поставил Андрей Михалков-Кончаловский. Невольно даже возникает грешная мысль, что плакат писан не к самому фильму, а к иным из рецензий на него. Или, напротив, рецензии писаны не по фильму, а по плакату. Потому что, если судить по написанному о картине, то нетрудно составить мнение, что Андрей Михалков-Кончаловский, художник современный, страстный, пристальный во внимании к человеку, вдруг почему-то «ударился» то ли в пейзажный жанр («В экранизации А. Михалкова-Кончаловского романа Тургенева «Дворянское гнездо» прежде всего привлекают и очаровывают картины русской природы, лесов и перелесков, солнечных полян и затаенных проселочных дорог» — аннотация в журнале «Советский экран», 1969, № 16), то ли в писание натюрмортов («...нас покорит и поведет за собой авторская зачарованность утонченной красотой изделий человеческих рук, миром ампирного антуража и этикета, изящнейших безделок, драгоценных и хрупких вещиц и вещей» — Т. Иванова, «Советское кино», 1969, № 36), то ли в сочинение туристских проспектов к воображаемым путешествиям в прошлое (Ст. Рассадин так и назвал свою рецензию в «Советском экране» (1969, № 17) — «Экскурсия в прошлое России»). Одним словом, «ударился» в каллиграфическое письмо вместо постижения подлинной жизни.

А может быть, действительно, режиссер и вправду бежал от нынешнего дня в идиллический патриархальный рай, открывшийся ему у Тургенева? Может быть, роман писателя на самом деле был для Михалкова-Кончаловского всего лишь поводом для режиссерских упражнений в области «чистого кино», для красивых съемок на пленке «истмен-колор»?

Эти предположения можно было бы принять полностью или хотя бы частично, если бы... Впрочем этих «если бы» оказывается достаточно много:

если бы ценность антикварных безделок заслонила или даже хоть чуть потеснила иные, нравственные ценности в той шкале отсчета, которая задана всем строем картины;

если бы отступления от буквы тургеневского романа были продиктованы лишь погоней за кинокрасотами, а не поисками живого, современного смысла;

если бы в отнюдь не каллиграфическом, а неровном, нервном, рваном режиссерском почерке не чувствовалась искренность, какая возможна только на исповеди;

если бы не прочитывалась в фильме не идиллическая умиротворенность, а мучительная взволнованность и чуткость к боли, напоминающие «прежнего» Михалкова-Кончаловского.

Обо всем этом, однако, надо говорить подробнее...

Первое, что бросается в глаза,— фильм красив. Фильм изумительно красив. Такого праздника цвета, богатства тонов, самых нежных и самых ярких, ослепительно неожиданных, трепетных, вспыхивающих на солнце, мерцающих, гаснущих в тени, давно не было (и было ли вообще?) в нашем кинематографе. И, действительно, прекрасно снята природа. И интерьеры, решенные в ясной манере полотен венециановской школы. И портреты, погруженные в мягкую полумглу, согретые теплыми отсветами свечей, наполненные живым блеском солнца или рассмотренные с холодной, беспощадной пристальностью. И натюрморты — подробные, вкусные, выписанные с тщательностью и любовью, а порой и с ироническим любопытством.

А может быть, и вправду именно в этом любовании самоценно прекрасным миром и была авторская сверхзадача. Смотрите, дескать, на красоту сию, а об ином и думать забудьте. Или взгрустните о безвозвратном былом, когда столь «эстетно» жилось добрым господам и преданным поселянам.

Только почему же тогда такой тревожной дисгармонией пронизан этот мир, почему не втискивается он под витринный колпак, а выпирает острыми беспокоящими угла-

ми? Что же мешает ему обрести завершенность, антикварную обособленность от дня сегодняшнего?

Может быть, повинна во всем Варвара, нехорошая женщина, разбившая счастье Лаврецкого? А не будь ее — жизнь в Лавриках обратилась бы в благословенное шествие по лепесткам роз, блаженное колыхание на увитых плющом и пионами качелях под сладостные звуки старинного менуэта?

Нет, Варвара не первопричина, не корень зла. Она сама лишь одно из многих следствий, одно из многих сломанных звеньев той самой нескладывающейся, расколотой гармонии.

Попробуем пройти по всей цепи, восстановить ту цементирующую связь, без которой фильм и впрямь превратится в альбом не соподчиненных друг другу, безотносительно существующих натюрмортов, пейзажей и портретов. Не заметить ее, впрочем, трудно. Ибо не часто встретишь картину, а тем более экранизацию классики, обладающую столь четко обозначенной сквозной мыслью, задачей, столь тщательно разработанной во многих вариациях, отвергаемой и вновь утверждаемой, наполняющей собой каждый образ, каждую сцену, окрашенной столь ярким личным, авторским чувством.

«Неужели я вернулся? Неужели я дома? — уже в самом начале фильма звучит внутренний монолог Лаврецкого.— Если счастье без любви невозможно, то, видно, ни покоя, ни воли не может быть без Родины. Нет, человек положительно гораздо больше растение, чем он сам предполагает. Растение с корнями не может жить вырванным из родной почвы».

И скоро опять почти те же слова повторятся в разговоре о так рано умершей матери Лаврецкого, дворовой, ставшей женой барина: «...В несколько дней умерла. Увяла, как деревце, вырванное из родной почвы, корнями-то на солнце».

Повтор не случаен, он преднамерен и, может быть, даже излишен. Но, видимо, авторы хотят с не оставляющей сомнений ясностью заявить ту главную мысль, которую на протяжении фильма нам предстоит увидеть преломленной во многих зеркалах, во многих отражениях.

Вот этот вот, хотя бы, вихрастый камердинер Гришка, тщательно наводящий лоск на заграничное колечко, с готовностью откликающийся на зов барина: «Уи, месье», радостно лопочущий по-французски с горничной Жюстиной и скучающе, свысока глядящий на глотающую слезы дворовую девку в выцветшем льняном сарафане. Где его корни? В России? Или уже в Париже? К нему даже презрения нет, а так, жалость, физиономия-то уж больно русская у этого француза.

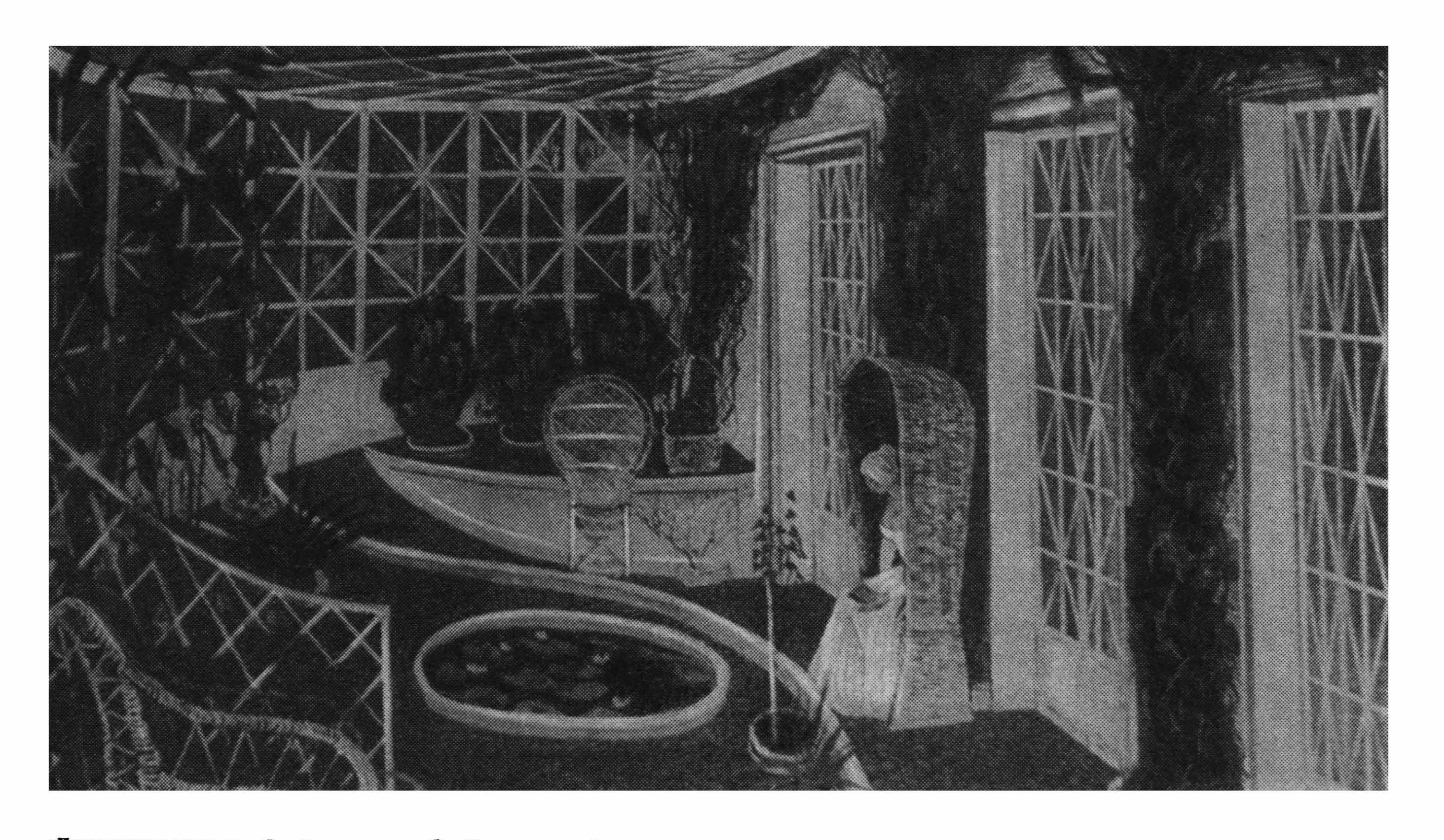
И ту же тему отрыва от родных корней режиссер не единожды повторит в других образах, варьируя, многообразя ее, словно обращаясь к каждому персонажу с одним вопросом: «А ты, где твои корни?»

Мелькнет в «парижских» воспоминаниях Лаврецкого княжна с фарфоровой головкой, русская, а по-русски ни слова — она родилась и выросла в Париже. «Какое безобразное противоречие между кровью и породой, и языком, и мыслями», — скажет о ней Лаврецкий.

И из тех же воспоминаний, мертвенно-обесцвеченных, странных, лишенных воздуха кадров выплывет Варвара, своя в Париже, чужая у себя на родине. И то, что режиссер взял на эту роль польку Беату Тышкевич, не случайно, это в ключе образа, работает на образ.

Несколько крупных планов, почти одинаковых, повторятся на протяжении фильма: Варвара с лениво прижатым к губам лимоном. И в одном из них лимон неожиданно будет повернут к зрителю своей тусклой, выжатой пустотой. В этом кадре запрятанная вглубь, неявная, почти подсознательно прочитывающаяся ассоциация, имеющая, кстати сказать, давние литературные корни («Дочери выжали лимон и выбросили его на улицу». Бальзак, «Отец Горио»).

В кадре Варвары с лимоном ненавязчиво прочерчена та же ассоциация. Варвара



«Дворянское гнездо». Оранжерея усадьбы Калитиных. Эскиз художника М. Ромадина

«Дворянское гнездо». Спальня матери. Эскиз художника А. Бойма

«выжала» мужа, разбила его жизнь, его любовь. Но здесь есть и другая сторона: Варвара сама «выжата», опустошена, обездуховлена — все это безрадостные следствия потери корней. Каких бы то ни было корней.

И та же тема будет продолжена образом Паншина, Лизиного жениха, человека аккуратного и достойного.

«П а н ш и н. Россия дремлет. Мы стали европейцами, да только наполовину.

Л а в р е ц к и й. Вы предлагаете сделать русских европейцами до конца?

П а н ш и н. Да, до конца».

Это отрывок из спора, которому в фильме отведено значительно меньше места, чем в книге. И можно даже согласиться со Ст. Рассадиным, что он «огрублен и упрощен по сравнению с текстом романа». Дело все только в том, что спор этот в фильме не ограничен десятком реплик, которыми обменялись Лаврецкий и Паншин. Он начат намного раньше — первым же кадром и кончен — последним.

И Паншин осужден на проигрыш в этом споре не потому, что его доводы оказались пожиже — у него есть свои резоны и небезосновательные, и не потому, что у него «лицо французское», а потому, что он начисто лишен того, что есть у Лаврецкого,— способности любить.

Парадоксальная ситуация: Паншин, весь поглощенный сватовством к Лизе, ни разу не говорит о любви. Слова даже такого — «любовь» нет в его лексиконе. Он ищет не любви, а руки, живет не чувством, а расчетом, корыстью. А для авторов человек без любви — то же дерево без корней.

Почему же так беспокоят режиссера эти люди без корней, без родины, зачем привел он их на экран, поклеймить, что ли? Сало-то, как-никак, русское едят. Да не о том речь. И припечатать анафемой тоже нет никакого желания. Беспокойство обращено к себе. Главное — заглянуть в себя, понять причину своей сегодняшней любовной жажды по приобщению к Родине.

Немец Лемм — еще одна ипостась разговора о человеке и его корнях. Почему этот плешивый, помятый жизнью старик так симпатичен авторам — тоже ведь человек без родины? Без родины, но не без корней, они в его любви к своей Германии, выношенной, выстраданной за многие годы, прожитые на чужой земле: «...Но как ужасно умереть на чужбине... Вы знаете, я боюсь умереть здесь, не повидав моей Германии». И именно эта выстраданность любви делает Лемма таким восприимчивым к чувствам других: к любви Лаврецкого, к равнодушию Паншина.

И Лемм, и Паншин, и Варвара, и камердинер Гришка, и офранцуженная русская княжна — все эти образы выстраиваются в четкую систему, в центре которой — Лаврецкий и Лиза.

Лаврецкого играет Леонид Кулагин. Это первая работа в кино молодого актера. Точнее — вторая. Была до этого еще роль в так и не доведенной до завершения новелле, рассказывавшей о времени гражданской войны, где Кулагин играл комиссара. (В материале этой новеллы, кстати, и увидел его Михалков-Кончаловский.)

Уже в той, первой своей роли Кулагин открылся как очень интересный актер — сильный, темпераментный, с многообразным диапазоном возможностей. Необычной была и сама его актерская фактура, как будто сложенная из неожиданных контрастов: тяжелое лицо с крупной волевой челюстью и добрая, почти по-детски беззащитная улыбка, массивная медлительная фигура и живые умные глаза. Возможно, эти контрасты и привлекли Михалкова-Кончаловского, поскольку Лаврецкий в его «Дворянском гнезде» сложен из многих конфликтующих начал и контрастно-противоречиво само авторское отношение к нему. Любя его, болея за него и сочувствуя ему, авторы судят его, судят своим сегодняшним судом, со всей строгостью, к какой обязывает любовь.

Чем же так дорог авторам Лаврецкий? А дорог он своим стремлением любить — непридуманным, искренним, больным. И судят его они за то, что не всегда это стремление оказывается способностью.

Любить... Любить свою землю... Потому так важна авторам красота пейзажа — и зелень полей, и ивы над озером, и синь неба, и солнце, яркое, бьющее в глаза, бегущее сквозь рваные просветы ветвей. Эти пейзажи — не обособленные картинки. В каждом из них, помимо текучего настроя, задающего эмоциональный ключ действию, крупица того, из чего складывается поэтический образ России.

И часть этого образа, важнейшая, непременная часть — Лиза. Есть в этой тонкой высокой девушке какая-то особая красота, красота естественности, как будто рожденная самой русской природой. И отраженная ею.

Эта ассоциативная связь, отражение человека в пейзаже, дана очень тонко, почти неуловимо, но безусловно намеренно. Лиза не случайно поет романс о иве, предлагавшей воду путнику с котомкой,— она сама подобна иве («Нет, человек положительно гораздо больше растение, чем он сам предполагает»), певучей, гибкой и удивительно прочной, прочной душевно, способной не сломаться под любыми ударами.

Именно эти душевная прочность, цельность натуры, гармоничность внутреннего мира — главные черты тургеневского образа, перенесенные в фильм. Все иные герои принимают свою судьбу — Лиза ее выбирает.

Встреча с ней для Лаврецкого подобна воскрешению. Это тот самый оживляющий глоток воды для путника. Обретенная любовь к ней становится неотторжимой от любви к России. Эти два чувства как будто сливаются воедино, наполняя друг друга жизнью. И не случайно, лишь осознав свою любовь к Лизе, Лаврецкий чувствует себя обретшим родину.

«Господи, ты слышишь меня? — звучат внутренним монологом слова его молитвы.— Спасибо за то, что коснулся моей души! Спасибо за возвращенную надежду. За мою милую Россию». И на этих словах в полумглу церкви, освещенную золотистым светом свечей, наполненную гулким пением, неожиданно врезается пейзажный кадр: земля, увиденная с высоты неба. Такая, какой она откроется парящей в небе птице. Или нам с вами сегодня с летящего вертолета. Окутанная вечерним сумраком земля, круглящаяся, плывущая перед глазами, прорезанная гибкой черной лентой реки. Этот кадр, как и ряд других в фильме, связан с действием не событийно-логической связью, но связью поэтической. В его строгой графической простоте дан образ России, ясный и возвышенный.

Таково свойство, присущее изобразительному строю фильма, его стилистике — чувства героев, авторское отношение к ним спроецированы вовне, даны отраженно: в картинах природы, в «вещах и вещицах». Михалков-Кончаловский вовсе не стремится превратить Тургенева, как склонна считать Т. Иванова, в «поэта утонченно-красивых вещей». И сам, кстати, таковым не является. А когда эти утонченно-красивые вещи и появляются на экране, то функция их отнюдь не декоративная.

Вещный мир «Дворянского гнезда» не однозначен и не однороден. Так же как и пейзажи, он несет в себе частицу облика России, авторскую любовь к ее прошлому, к ее культуре. И точно так же в нем отражены и характеры героев.

Ни красновато-золотистая кожура апельсина, брошенная у высокой бутылки с вином, ни изнеженные тона бархатных сюртуков Лаврецкого, ни пушистый красно-клетчатый плед, которым он кутает плечи, ни рассыпчатый, светящийся мед, запускаемый большой ложкой в рот, не интересуют режиссера сами по себе. В этих вещах — его отношение к своему герою. Причем достаточно часто осуждающее.

А судит он его за многое: за непоследовательность и инертность, за барскую привычку к пролеживанию диванов, за малодушие. Ибо сегодня только малодушным бессилием можно объяснить то, что «воскрешение» Варвары стало непреодолимым препятствием для любви Лаврецкого. А автор судит его нашей сегодняшней мерой.

Именно в моменты, когда хороший барин берет в Лаврецком верх над интеллигентом, вещи теснят его в кадре. Но вещи, в которых косвенно отражен он сам. А в мгновения духовных взлетов героя кадр как будто очищается, становится простым и просторным, строгим по цвету.

Фильм Михалкова-Кончаловского поражает своей выстроенностью, точностью кладки, пригнанностью и соподчиненностью строящего материала: деталей, монтажных стыков, внутрикадровых композиций, цветовых решений. Но конструкция, которая несет здание, не обнажена. Она спрятана внутрь, ее как бы нет.

И в то же время каждая деталь наполнена значением. Значением неявным, обращенным к дальним ассоциациям, к эмоциональному, а не рассудочно-логическому пониманию.

Вот так значащ вспомянутый уже лимон Варвары. И свет, рванувшийся в отодранное Лаврецким заколоченное, затянутое серой паутиной окно его кабинета, — так же открывается его душа, озаряется светом. И подожженная свечой Лаврецкого, горящая красными языками тюлевая занавеска на мраморной скульптуре — как выгорающая в нем прошлая боль... «И я сжег все, чему поклонялся...» И взорвавшаяся пробка от шампанского — удар, предшествующий истерическому взрыву Лаврецкого на ярмарке. И опрокинутые ивы в дрожащей воде — грустный рефрен к словам Варвары: «...ты с юности живешь в мире, придуманном тобой... Ты и Россию себе выдумал».

Из всех этих ассоциаций — самая необъяснимая и тревожащая, самая значимая, проходящая многократным повтором через весь фильм — девочка с охапкой неярких полевых цветов, идущая по зеленому лугу. Это неясное, ускользающее видение, так же неожиданно возникающее, как, скажем, снежный пейзаж, привидившийся за окном в августовский день, будет сопутствовать воспоминаниям Лаврецкого о матери, затем — его раздумьям о Лизе, пока, наконец, в самом финале Лаврецкий и девочка пойдут рядом по теряющейся в траве дороге.

Что же значит этот образ, символ ли это, аллегория или метафора? Можно ли найти ему рациональное обоснование, строгое истолкование? Для меня словесному объяснению образ не поддается. Только одно безусловно: эта девочка в выцветшем платьице — высшая ценность и высшая красота, какие утверждаются всем строем фильма.

Уйдут в забвение ампирные усадьбы, зарастут травой статуи беломраморных львов, затянутся паутиной портреты в золоченых рамах, превратится в тлен и труху роскошное кружево платьев. (Образ тленности богатства осязаемо прочерчен в фильме.) Останется одна непреходящая ценность — девочка с охапкой синих, лиловых и желтых цветов. В этом образе для авторов слито все — любовь, Россия, вечность.

Так какая же все-таки она, истинная Россия, приобщиться к которой так жадно стремится Лаврецкий? Прекрасная своей неприметной и чистой красотой, как эта девочка с полевыми цветами? Или цветастозадиристая, разгульная, с цыганским пением, шампанским, рвущими повода рысаками? Такая ли, какой кажется она немцу Лемму — страна, где «все возможно»? Или спокойно-величественная, увиденная с неба земля?

Она разная. Она многоликая. Постичь ее можно только сердцем, любовью.

Слова последнего монолога Лаврецкого звучат как авторская исповедь: «Меня не занимало, выдумал ли я свою Россию или она на самом деле такая. Но такой я ее видел, чувствовал, любил... Сумею ли я приобщиться к ней?»

Итак, куда же зовет «Дворянское гнездо»? Вправду ли, на «экскурсию в прошлое», в исполненный «печали и поэзии» мир дворянских гнезд? А может, вернее сказать — в настоящее, зовет заглянуть в себя, в свою душу, осознать свою принадлежность России, свою духовную родственную связь с ней?..

И если говорить о том новом, что открыл своим фильмом Михалков-Кончаловский, то оно заключено не в бездонном богатстве цветовой гаммы, развернутой оператором Г. Рербергом, и не в откровениях художественной формы: в мировой кинематографии нетрудно найти имена режиссеров, опередивших в своих поисках киноязыка Михалкова-Кончаловского и даже предваривших иные из его художественных решений. Парижские воспоминания Лаврецкого навеяны, возможно, стилистикой «Мариенбада» Алена Рене, ярмарочная сцена с взбунтовавшимся конем — яростной страстностью подобного же куска в «Кровавом троне» Куросавы.

Фильм Михалкова-Кончаловского важен своим нравственным итогом, простым и в то же время неповторимо современным.

Режиссеру крепко выговаривали за то, что он не исследовал во всей сложности социальные отношения тургеневской России. Это, действительно, так. Только фильм не о них. Социальные отношения «Дворянского гнезда» принадлежат прошлому, нравственные — современности.

У. Гуральник

О том, как был потерян роман Тургенева

В торжественных и клятвенных заявлениях о любви и уважении к классической литературе, о верности ее вечно живым традициям недостатка, кажется, нет. Особенно громко подобные декларации звучат в дни больших или, как принято говорить, «круглых» юбилеев. Не очень давно, к примеру, широко отмечалось 150-летие со дня рождения И. С. Тургенева. При этом немало было написано о современном значении и актуальном звучании идей и образов писателя.

Фильм «Дворянское гнездо» тоже был приурочен к памятной дате и, по словам одной из газет, явился «данью любви к классику русской литературы». Было обнародовано ко многому обязывающее признание режиссера А. Михалкова-Кончаловского: «При экранизации нам хотелось передать языком кино поэтический строй романа, раскрыть те проблемы, которые стояли перед поколением «лишних людей» — проблемы драматического несоответствия между образом мысли и образом жизни...»

Однако декларации, если они не подкреплены делом, обычно теряют в цене. Конкретная художественная практика (опыт экранизации литературных произведений) зачастую вступает в очевидный конфликт с громкозвучащими признаниями кинематографистов об их живом интересе к проблематике, поистине выстраданной писателями-классиками.

Ничем иным, кроме недоверия к способности классической литературы взволновать нашего современника, задеть за живое, а то и «перепахать всего» (слова В. И. Ленина о воздействии на него романа «Что делать?»), нельзя объяснить те операции, которые нередко совершаются над художественными про-

изведениями, составляющими национальную гордость нашу. Сходите, скажем, в Московский драматический театр имени К. С. Станиславского на спектакль «Исповедь молодого человека» — так завлекательности ради названа сценическая интерпретация романа Достоевского «Подросток» — и вы убедитесь в том, как сильна боязнь, что «старомодная» классика, не подкрашенная, не подслащенная, не «динамизированная», до аудитории, особенно молодежной, «не дойдет».

Трансформирование классики носит самый разнообразный характер. Инсценировщики и экранизаторы, «улучшая» Достоевского, Толстого или Чехова, возможно, руководствуются благими намерениями. Но в основе этих манипуляций лежит недоверие — осознанное или неосознанное — к жизнестойкости классических традиций.

Стоит с этой точки зрения подойти к анализу фильма «Дворянское гнездо», чтобы многое стало на место. А. Михалков-Кончаловский несомненно талантливый и оригинально мыслящий молодой художник. Он смело заявил о себе «Первым учителем», и естественно, что новый его фильм «по мотивам произведений И. С. Тургенева» привлек пристальное внимание критики, усугубленное еще тем, что попытки воплотить на экране творчество великого писателя не сопровождались успехом. (Правда, если судить по фильмографии, поставленное еще в начале века «Дворянское гнездо» украсило так называемую «Золотую русскую серию». Но когда это было?!)

О картине А. Михалкова-Кончаловского мнения полярно расходятся. Ст. Рассадин, например, в своей статье «Экскурсия в прошлое России» («Советский экран», 1969, № 17) камня на камне не оставляет от экранного «Дворянского гнезда». Многоопытный теоретик и практик кино А. Мачерет, напротив, вознес творение А. Михалкова-Кончаловского на седьмое небо. «Чувство красоты» — так озаглавлена его статья в «Литературной России», оспаривающая генеральный вывод Ст. Рассадина о том, что экранизатор Тургенева «увлекся не красотой, а красивостью. Не простотой, а пышностью. Не сутью, а внешностью».

Столкнулись оценки и критиков, открывших дискуссию о «Дворянском гнезде» и принципах экранизации в журнале «Искусство кино» (1969, № 12). Л. Аннинскому фильм представляется «необходимым и интересным опытом художника». В. Ольгин не принимает картину, считая, что режиссеру «нечего пока сказать об эпохе, которую он решил воскресить». Оба критика, впрочем, согласны в том, что в фильме, по сути дела, нет тургеневских героев. Только Л. Аннинский замечает: «А людей нет»,—и объясняет это: «...люди, показанные здесь как элемент декора, не окостеневают и не делаются похожими на вещи, наоборот, вещи, быт, весь этот оживающий старинный мир одухотворяется, поэтизируется, делается как бы возвышенным символом человеческого». Наоборот, В. Ольгин (по-моему, справедливо и убедительно) утверждает: «Всякого рода «вещность», столь обильно и ярко представленная в фильме, по сути дела, обездушена, хотя вся ее ценность именно в том сложном и глубоком смысле, который она предметно оформляла».

Противоречие знаменательное, которое очень важно запомнить и оценить.

Имея дело с экранизацией, киновед или кинокритик, естественно, вынужден «оглядываться» на литературную первооснову, сравнивать и сопоставлять с ней фильмы. От этого никуда не уйти. Одни это делают небрежно, нехотя, только по необходимости, другие с удовольствием и даже с изяществом, демонстрируя недюжинные историко-литературные познания. Но и первые и вторые нередко как-то умудряются обходить самый кардинальный вопрос: а зачем,

собственно, чего ради городили огород? Во имя чего состоялось экранное «второе рождение» именно этого классического романа, этой повести, этой драмы?

«Меня... не пугает, что такой Лаврецкий не из Тургенева,— рассуждает Ст. Рассадин.— Тем более авторы объявили в титрах: «по мотивам произведений И. С. Тургенева». По мотивам так по мотивам, пусть это будет свободная вариация,— в конце-то концов, важен один критерий: что нам дали взамен?»

Эта сентенция вызывает у нас решительный протест. Нельзя игнорировать генетические связи фильма с вызвавшим его к жизни литературным произведением. Да, конечно, фильм «по мотивам» есть в определенном смысле вполне самостоятельное произведение, подчиняющееся специфическим законам кино, он обладает своей логикой развития художественной мысли, своей системой структурных сцеплений. Однако подойдем к тому же явлению и с другой стороны.

Если у кинорежиссера сегодня возникла потребность поделиться с многомиллионной аудиторией какими-то своими идеями, мыслями, соображениями, воплотить какие-то дорогие ему образы, он это может сделать, так сказать, впрямую. Но может и обратиться за помощью к писателю-классику, взять его себе в союзники. Экранные Гамлет и Дон-Кихот Григория Козинцева принадлежат Григорию Козинцеву, но никому в голову не придет сказать, что такой Гамлет — не из Шекспира, а этот Дон-Кихот не имеет отношения к Сервантесу. Любая экранизация, в том числе и картина «по мотивам», не вправе превращаться в литературный маскарад.

Вернемся, впрочем, к самому предмету спора.

Что, собственно, искали, что хотели найти и что в итоге нашли в «Дворянском гнезде» авторы одноименного фильма? Согласитесь, если заранее было задумано, что «такой Лаврецкий не из Тургенева», то имело ли вообще смысл тревожить тени классиков? Нет, режиссер сам подчеркивал — ему хочется передать языком кино поэтический строй романа, раскрыть его проблемы.

Художник должен быть последовательным в осуществлении своего замысла. Его может постигнуть неудача. Самый замысел может на поверку оказаться несостоятельным. Но творчеству противопоказаны эклектизм и беспринципность.

Мы знаем первоклассные ленты «по мотивам», «свободные вариации» на классические темы, авторы которых позволили себе перенести действие и персонажей литературного шедевра в инонациональную атмосферу, в другую историческую среду, эпоху. Бывает, что экранизатор оспаривает идейную концепцию литературного произведения, своей трактовкой вступает с ней в полемику. Далеко не всегда соглашаешься с этими реконструкциями. Но в принципе может быть (при определенных идейных предпосылках) правомерен и такой путь освоения и развития классики.

Роман Тургенева, кто бы ни пытался это отрицать, все же остается точкой отсчета, от которой надо идти при оценке фильма. И если опять-таки учесть позицию режиссера, им самим избранную, то можно с уверенностью сказать, что аберрация в сторону «Лаврецкого не из Тургенева» отнюдь не была заранее запрограммирована. Другое дело, что, на наш взгляд, роман не был прочитан достаточно внимательно, не очень глубоко был понят. И не совсем отчетливо представляли себе экранизаторы, на какие духовные потребности сегодня они намерены ответить своей картиной «по мотивам» Тургенева. Судя по фильму, ко всему этому они еще сомневались в том, не покажется ли тургеневский роман скучным сегодняшнему зрителю. Отсюда стремление как-

нибудь «подновить», «актуализировать» Тургенева.

О чем, собственно, фильм? История, рассказанная с экрана, — именно с экрана! — выглядит очень банально. Богатый барин средних лет возвращается в Россию из-за границы. Там он пережил измену красавицы жены, а на родине влюбляется в молодую милую девицу. Это невинное юное существо, почти еще девочка, в свою очередь, из жалости, что ли, к несчастному, покинутому женой барину начинает отвечать ему взаимностью. Она решается отказать столичному жениху, во многих отношениях выгодному, и намерена связать свою судьбу с вышеупомянутым барином. История завершилась бы благополучно: в печати появилось извещение о смерти неверной жены — значит новый брак вполне возможен. Но коварная супруга барина, вопреки напечатанному в газете сообщению, вовсе не умерла. Напротив, она жива и, наполовину раскаявшись, возвращается в родные пенаты. Надежды барина на брак с идеально поэтичной девушкой рухнули. Последняя с разбитым сердцем уйдет, кажется, в монастырь. Барин вновь остается, как перст, один — легкомысленная супруга вторично убегает на Запад, который более соответствует ее растленной натуре. Главный герой опустошен, он прикладывается к бокалу, не находит себе покоя даже на красочной ярмарке, где так лихо поют и пляшут цыгане да совершают умопомрачительные сделки конноторговцы...

Если мы и утрируем, то самую малость.

Фабула романа Тургенева — за некоторыми исключениями — кинематографистами воспроизведена. Но неужели тривиальная эта история и была рассказана Тургеневым?!

В том-то и дело, что фабула романа, оголенная кинематографистами, лишилась социально-психологических мотивировок, философской обобщающей мысли и воспринимается с экрана не более как примитивная беллетристическая схема, как заурядная, назойливо претенциозная мелодраматическая история.

Писателя глубоко волновали мысли о будущем России, о долге и личном счастье человека в условиях тогдашней действительности. К работе над «Дворянским гнездом» он приступал, пережив, по собственному признанию, «нравственный и физический кризис». «Я теперь занят... большой повестью, главное лицо которой — девушка, существо религиозное. Я был приведен к этому лицу наблюдениями над русской жизнью», — сообщает Тургенев в одном из своих писем того времени. И едва ли не наибольшая трудность, стоявшая перед взыскательным художником-реалистом, заключалась в необходимости преодолеть сюжетные штампы, органично связав «внешнюю» историю, фабульное развитие повествования с мыслями о путях родины и судьбах ее лучших людей. «На этот раз, — пишет Тургенев другому адресату, — я долго обдумывал сюжет и надеюсь избежать нетерпеливых и неожиданных развязок, которые так справедливо смущали вас».

Экранизаторы пренебрегли этими поисками писателя, в их версии слишком много «нетерпеливых и неожиданных развязок» и мало идей, ради утверждения которых был задуман и написан роман. Рассуждения рецензентов фильма о «почвенничестве» и «лишних людях», о месте Лаврецкого в ряду других классических героев, от Онегина и Печорина до толстовского Левина, уходят своими корнями в историю русской общественной мысли, русской критики, подсказаны давними и устойчивыми воспоминаниями о самом тургеневском романе. В картине же социально-философская проблематика оказалась где-то на заднем плане, затрагивается вскользь, легковесно. Человека, который позабыл «Дворянское гнездо» или по молодости и нелюбопытству еще не читал романа,

экранизация способна даже ввести в заблуждение.

О чем, собственно говоря, роман и почему ему суждено было занять заметное место в идейно-политической и духовной жизни России?

Напомним, что замысел «Дворянского гнезда» относится к 1856 году, что впервые роман был опубликован в январской книге журнала «Современник» за 1859 год. Достаточно одной этой исторической справки, чтобы понять его значение: недаром над новым произведением Тургенева скрестили свои шпаги представители враждующих идеологических лагерей. А время-то было особенное: в России в канун реформы назревала революционная ситуация.

Безуспешно эстетствующие либералы, в том числе друзья автора, пытались истолковать «Дворянское гнездо» в духе теории искусства для искусства, игнорируя его социальное содержание. Опубликованный в журнале, становившемся боевым органом русской революционной демократии, роман был высоко оценен и «взят на вооружение» радикальной критикой как явление прогрессивное, развивающее традиции «гоголевского направления». В драме Лаврецкого романист изобразил «что-то законно-трагическое, а не призрачное»,— писал Добролюбов в статье «Когда же придет настоящий день?». На специфическом языке подцензурной печати было сказано: «Самое положение Лаврецкого, самая коллизия, избранная г. Тургеневым и столь знакомая русской жизни, должны служить сильною пропагандою и наводить читателя на ряд мыслей о значении целого огромного отдела понятий, заправляющих нашей жизнью». Писарев приветствовал «вполне поучительный роман», в котором Тургенев «рисует современную жизнь, оттеняет ее хорошие и дурные стороны, объясняет происхождение выведенных явлений и вызывает читателя на серьезные и плодотворные размышления».

Роман давал возможность поднять проблемы большого и по сей день актуального значения об ответственности человека перед Родиной, ее настоящим и будущим, о патриотизме подлинном и мнимом, об идеале личного счастья и путях его достижения, наконец, о силе любви, чистой и бескомпромиссной, способной захватить человека всего, без остатка. Но возможности оказались неиспользованными.

Некоторые критики с недоумением заметили отсутствие в фильме Михалевича. От всей XXV главы—этого своеобразного эпицентра «Дворянского гнезда» — в экранном варианте и следа не осталось. Не поэтому ли кинематографический Лаврецкий так расплывчат, что перед ним не поставлен вопрос, заданный Михалевичем: «Мне хочется непременно узнать, что ты, какие твои мнения, убеждения, чем ты стал, чему жизнь тебя научила?»

Правда, по ходу кинодействия Лаврецкий то и дело что-то вещает. Но обратите внимание на одну странную особенность кинематографического решения: почти все ключевые для понимания общественной позиции, нравственных убеждений, настроений Лаврецкого фразы произносятся или за кадром, или скороговоркой, между делом, спиной к зрителю, или проговариваются на активно отвлекающем внимание зрителя изобразительном фоне. А словесные дуэли Лаврецкого с Паншиным всерьез принять как-то даже неловко: уж слишком условен и окарикатурен этот «отрицательный герой».

Кстати, о словесных дуэлях. Романы Тургенева — подлинно интеллектуальная проза. На страницах «Дворянского гнезда» вспыхивают «нескончаемые споры», на которые, по добродушному замечанию автора, «способны только русские люди». Лаврецкий и Михалевич, встретившись после многолетней разлуки, проведенной в различных мирах, «спорили так, как будто дело шло о жизни и смерти обоих...»

В фильме воспроизведено столкновение Лаврецкого с Паншиным. На веранде дома Калитиных оба персонажа с ленцой перебрасываются округлыми фразами, а камера в это время, как бы извиняясь перед зрителем за чудаков, занятых пустословием, скользит по мебели, фиксирует бытовые мелочи, любуется собакой, на нос которой, как запомнил впечатлительный В. Турбин, падают лепестки роз, и т. п.

Вполне обошлись кинематографисты не только без Михалевича. Начисто «вырублен» эпилог: оттого, вероятно, картина кажется оборванной на полуслове.

Тургенев не был пессимистом. Грустное повествование о «лишнем человеке» писатель завершает, всматриваясь вместе со своим героем в будущее. А оно небезнадежно. Элегичен финал романа, но жизнерадостна заключительная сцена в саду. Лаврецкий слышит «веселые клики уже заменившего его поколения». «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы,— думал он, и не было горечи в его думах,— жизнь у вас впереди...»

Не беремся подробно судить о чисто кинематографических находках постановщика, мастерстве оператора, искусстве художника. Но нам кажется спорным утверждение А. Мачерета, будто «изобразительная сторона фильма находится в близком соответствии с этим (то есть жизнеторжествующим.— *У. Г.*) свойством тургеневского стиля». К истине, как нам кажется, ближе критики, которые считают, что избыточный мир вещей, прекрасных самих по себе и прекрасно снятых в картине, не только приукрасил тургеневскую Россию, но и помешал постижению подлинной жизни в ее многомерной сложности...

И в заключение еще об одном серьезном просчете фильма.

Ирина Купченко, исполнительница роли Лизы, вполне заслужила симпатии зрителей, она непосредственна и искренна. Но, увы, и она не совсем «из Тургенева». Этой Лизе, милой, даже обаятельной, недостает силы характера, убежденности, той почти фанатической целеустремленности, которая присуща многим героиням писателя. Недаром же они вошли в сознание поколений русских людей как «тургеневские девушки». Об этом типе русских женщин, о таящихся в их сердце и уме сокровищах писал в «Записках революционера» П. Кропоткин. Вера Фигнер говорила о значении тургеневских героинь для нее и ее сверстниц, отдавших жизнь народно-освободительному движению. Лев Толстой рассказывал Чехову: «Тургенев сделал великое дело тем, что написал удивительные портреты женщин. Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это — верно; я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни».

Такие девушки уходили не только в монастыри, многие пришли в революцию. Экранная Лиза наивна, трогательна, добра, доверчива. Но фильм не дает зрителю до конца понять и оценить поступок героини, в тех условиях равный нравственному подвигу. Об этом сожалеешь вдвойне, так как поэтический образ Лизы Калитиной, будь он воссоздан во всей своей цельности и значительности, мог бы — как об этом мечтал еще А. Фадеев — оказать облагораживающее воздействие на современную молодежную аудиторию.

Эти заметки — с точки зрения литературоведа — о фильме «Дворянское гнездо» преследуют, собственно, одну цель: показать, что великие произведения прошлого раскрывают свою «душу» в том случае, когда их киноинтерпретацией занимаются люди, по-настоящему убежденные в значимости, в жизненной необходимости идей и образов литературной классики. Другие соображения, вдохновляющие экранизаторов, особой цены не имеют.

М. Арлазоров

Рыцари земли и неба

Говорят, что авиации везет. Уж больно много о ней пишут. Наверное, это так, но удивляться не приходится. И самолеты, и люди, связавшие свою жизнь с крылатыми машинами, овеяны романтикой, а в наш век романтика приобрела какую-то особую притягательную силу.

О самолетах пишут много и снимают их не меньше, но талантливые фильмы об авиации на экране не слишком часты. Вот почему приятен почти одновременный выпуск двух документальных фильмов, сделанных в Москве и в Ленинграде. Это действительно интересные работы.

Писатель Анатолий Аграновский, режиссер Екатерина Вермишева посвятили свою картину удивительному самолету и его конструктору. Сценарист Борис Добродеев и режиссер Семен Аранович — замечательному летчику. А получились фильмы чем-то очень похожие, и на то, как нам кажется, есть достаточно веские причины.

Добродеев и Аранович рассказали о подвиге пилота — Героя Советского Союза, заслуженного летчика-испытателя Юрия Гарнаева. Гарнаев был выдающимся человеком, про которого хочется сказать словами поэта, что он «знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». Этой страстью была авиация. Гарнаев отдал ей себя до конца. Он не оторвался от авиации даже в трудные для него годы, когда и ему и его друзьям казалось, что летчик Гарнаев никогда не сядет больше за штурвал самолета. И погиб он в мирное время при исполнении служебных обязанностей.

Такой же жизненный подвиг, такая же пламенная страсть очень большого инженера лежит в основе фильма «Взлет». На первый взгляд, тема фильма локальна — рассказ о новом самолете ТУ-144. На самом же деле перед нами воплощенное в материале резюме шестидесятилетнего служения авиации конструктора Андрея Николаевича Туполева.

Так, обе ленты, каждая по-своему, рассказывают о рыцарях воздуха, красивых той удивительной красотой, которая не может не волновать.

Но кроме внутреннего сходства в характерах героев, поставленных в центр фильма, хочется отметить и сходство творческих методов авторов этих лент.

Эти методы очень современны и очень типичны. О них много говорят и пишут. И не удивительно — в литературе и в кино факт, достоверное событие берут на себя все больше и больше разнообразных обязанностей. Литература и кинематограф факта постепенно превращаются в литературу и кинематограф мысли. Именно к таким произведениям, подкупающим точностью рассказа и эмоциональностью изложения, мы с полным правом можем отнести «Взлет» и «Люди земли и неба».

В фильме «Взлет» удивительное начинается сразу, с первых же кадров. Тягач, могучий грузовик, деловито зацепив своего огромного воздушного собрата, выводит его из ангара. Самолету предстоит

«ВЗЛЕТ». Автор сценария А. Аграновский. Режиссер Е. Вермишева. Главный оператор А. Хавчин. Редактор В. Писарук. Звукооператор В. Котов. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

«ЛЮДИ ЗЕМЛИ И НЕБА». Автор сценария Б. Добродеев. Режиссер С. Аранович. Операторы А. Рейзентул, Ю. Лебедев, Э. Шинкаренко. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор А. Зинина. Консультанты заслуженные летчики-испытатели СССР М. Галлай, В. Колошенко, Г. Мясников. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия документальных фильмов, 1969.

«Взлет». Андрей Николаевич Туполев

уйти в один из наиболее ответственных рейсов — в первый экспериментальный полет. Необычный профиль самолета сразу же создает ощущение чего-то важного, нерядового. Простые информационные кадры экспозиции фильма приобретают глубинный смысл — они свидетельствуют о рождении новой, почти фантастической машины, первого в мире пассажирского самолета, способного подняться в стратосферу и мчаться на двадцатикилометровой высоте со скоростью 2500 километров в час.

Первый взлет произошел в последний день позапрошлого года. Люди торопились к новогодним елкам, когда машина покатилась к взлетной дорожке. С опущенной головой (это предусмотрено конструкторами для улучшения обзора) самолет, словно большая, фантастическая птица, рассматривал дорогу, по которой предстояло пробежать, чтобы оторваться от земли. Непривычно изогнулось крыло воздушного великана, способного обогнать звук.

Людей прошлого поколения поражало, что появившиеся на заре авиации «летающие этажерки» — сплетение прутьев и полотна — не только отрывались от земли, но могли обогнать курьерский поезд. Нас в этих давно минувших событиях поражает смелость первых летчиков (они же обычно и конструкторы).

Туполев и тогда принадлежал к числу тех, кто был первым. В 1909 году он оторвался от земли на полотняном планере, построенном под руководством Н. Е. Жуковского. С тех пор прошло шестьдесят лет. Но наши дни — тоже героический век авиации. Для её героев — ученых и инженеров — в их деле уже нет слова «невозможно».

Вот почему мы с таким интересом воспринимаем личность Туполева. Он принадлежит к двум героическим эпохам сразу.

Как веревочка из двух разноцветных нитей, сплетен сюжет фильма «Взлет» — из дел прошлых и нынешних. Умелое использование иконографии, кинодокументов создает фон, на котором так ярко и убедительно выглядят фигура конструктора и его последнее детище. Все познается путем сравнения, а сравнения в этом фильме дают новое, жизненно необходимое документальному кинематографу качество — эмоциональность.

Необычен самолет. Удивителен и его Генеральный конструктор. Туполевская воля, эрудиция, талант — все сплелось воедино.

Пожалуй, именно в этой взаимосвязи подвига большой жизни с подвигом коллектива ученых и инженеров и заключается сила факта, осмысленного художниками, которая влечет нас к этому короткому, но интересному своей информацией фильму.

В последнее время много спорят, пытаясь раскрыть секреты эмоционального, увлекательного и одновременно концентрированно насыщенного информацией рассказа. Как в любом деле, «секретов» здесь много, но, пожалуй, главный из них заключается в отношении художников к избранной теме, в умении полюбить героев, проникнуться к ним бесконечным уважением. Фильм Бориса Добродеева и Семена Арановича «Люди земли и неба» еще одно тому доказательство. Фильм этот смотрится на одном дыхании, не уступая своей художественной напряженностью хорошим игровым фильмам. Впрочем, это судьба всякого подлинно художественного произведения.

Людям, работающим с кинодокументами, особенно трудно. Находясь во власти факта, сохраняя точность (документ есть документ), они должны подняться над фактом, расширить рамки рассказа от предельно конкретного до предельно типического.

А между тем обычно на долю документалистов, воспроизводящих образ человека, которого уже нет, остается немного — письма, фотографии, иногда дневники. Работа над фильмом о летчике Ю. Гарнаеве была в этом смысле некоторым исключением. Его (этого требует профессия) снимали в процессе работы кинооператоры Летно-исследовательского института.

И прежде чем начать съемки, авторы познакомились с этими материалами. Авторов ждали одновременно и разочарования и открытия. Разочарования, потому что съемки носили отнюдь не художественный, а, напротив, очень деловой, прикладной характер. Открытия, потому что правда этих кинодокументов исключала малейшую фальшь всего рассказа.

Не лгать, но придумывать. Не исказить факты, но открыть простор творческому воображению.

Авторы фильма нашли сочетание этих противоположных начал, сумев будничные, деловые кадры, фиксировавшие повседневный труд летчика, как бы осветить изнутри, озарить тем огромным внутренним светом, который не покидал этого замечательного человека на всем протяжении его жизни.

Так началась работа, которую можно сравнить с исследованием. И это тоже типично для современного научно-популярного и документального кино. Автор обязан быть исследователем, чтобы одержать победу над материалом, побороть его сопротивление.

Только когда кинематографисты овладели фактами, оболочка деловых кадров, экранных эпизодов стала наполняться новым глубоким содержанием. Стал складываться весь строй сценария. Стали возникать черты нравственной характеристики героя, который был человеком красивым, умным, мужественным, благородным и беззаветно влюбленным

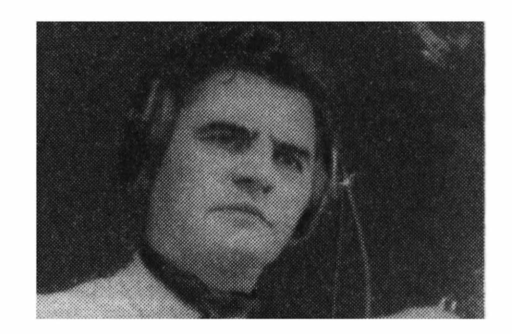
в свою профессию. «Мы не романтики, мы фанатики», — сказал он однажды.

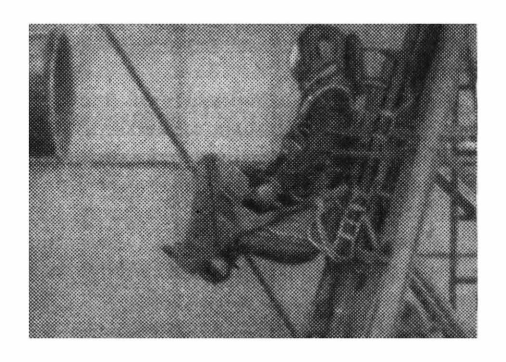
Определилась форма дикторского текста — рассказ от первого лица с рассуждениями героя. Текст стал важным рычагом раскрытия характера талантливого летчика.

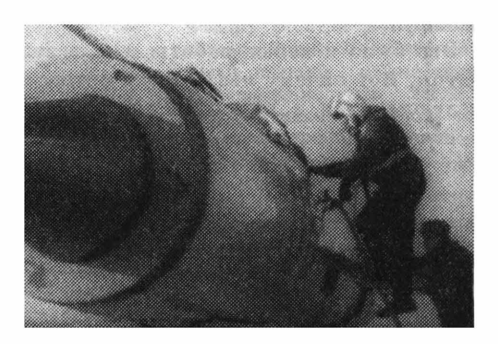
Три категории съемок слились воедино в этом фильме. Документы испытательной работы и редкие фотографии, съемки на всемирной авиационной выставке в Париже и, наконец, те досъемки, которые делали авторы фильма, для того чтобы объединить, сцементировать материал. Заслуга режиссера и операторов в этой сложной работе не только в органичной стилистике всей ленты в целом. (Надо сказать, что даже зритель, искушенный в авиации, не всегда сможет провести границу между кадрами, снятыми операторами в разное время.) Режиссеру удалось и нечто большее — воссоздать на экране большой и малый мир героя. Гарнаев показан профессионалом, человеком, гражданином.

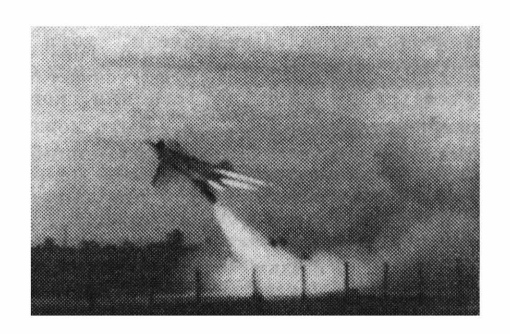
Тонко, без нажима авторы подчинили форму повествования главной цели. Начав фильм с сообщения о гибели во Франции экипажа советского вертолета, авторы сразу перевели рассказ в прошлое. Полет группы вертолетов на всемирную авиационную выставку в Париж воспринимается в прошедшем времени. Рассказ Гарнаева на фоне этого полета переносит зрителей в еще более глубокий ярус времени. Такая временная множественность усиливает достоверность фильма.

Герой предстает на экране в разных, подчас чрезвычайно острых ситуациях. Испытывая катапульту, он вылетает, как снаряд, из самолета. Летчик рискует жизнью во имя тысяч жизней. Мы видим, как катапульта выстреливает испытателя в скафандре. Узнаем историю, как при одном из таких испытаний









«Люди земли и неба». Летчик Юрий Гарнаев во время испытательных полетов

оборвался кислородный шланг и скафандр едва не превратился для Гарнаева в летающий гроб. Мы видим Гарнаева, осваивающего турболет — забавный неуклюжий аппарат, при помощи которого была исследована одна из важнейших проблем современной авиации — проблема вертикального взлета и посадки. И, наконец, он, Гарнаев, вывозил на тренировки людей с именами, тогда еще не известными никому, кроме их друзей и сослуживцев,— Гагарина, Леонова, Комарова. Он поднимал их на самолете, создавая кратковременную искусственную невесомость.

Жизнь летчика-испытателя насыщена событиями, из которых он выходит победителем. При работе над таким материалом недолго сбиться на создание примитивной приключенческой истории. Авторы фильма «Люди земли и неба» избежали этого соблазна. Они воспользовались фактами для того, чтобы развивать сюжет вглубь, проанализировать социально-нравственные стороны обстоятельств.

Это было и целью работы и ее результатом. Вот почему мы с таким интересом вслушиваемся в размышления Гарнаева о своей профессии, о своих товарищах. Вот почему союзником советского летчика-испытателя становится по воле авторов замечательный французский летчик и всемирно известный писатель Антуан де Сент-Экзюпери.

Гарнаев предстает перед нами не суперменом, не эдаким воздушным Джеймсом Бондом, для которого не существует непреодолимого. Испытатели, хотя и сильные люди, но они люди. Успех сопутствует им лишь до того дня, когда совершается ошибка, та, быть может, единственная, и не обязательно ошибка летчика, но в большинстве случаев уже непоправимая, за которую расплачиваются жизнью.

Через весь фильм «Люди земли и неба» проходит мысль о необычайной интеллектуальной одаренности героя. Это качество в сочетании с верностью профессии, храбростью, умением сделать то, чего еще не удавалось сделать другим, придает портрету Гарнаева особенно притягательные черты, делает фильм о нем настоящим творческим открытием.

Когда смотришь этот фильм, прежде всего бросается в глаза высокий профессионализм тех, кто его создал, всех членов творческого коллектива. Драматизм, острый конфликт, борьба сильных людей с неизвестностью заложены в сценарии, подчеркнуты режиссурой, развиты в музыке. Каждый из участников работы над фильмом смел по-своему, и эта смелость принесла прекрасные плоды.

Вот, например, начало фильма. Легкая, даже бравурная музыка, которую кладет на титры композитор О. Каравайчук, внезапно подавляется свирепым ревом самолетного двигателя. Перед нами как бы разные грани профессии — такая красивая, романтичная, увлекательная, она наполнена безмерными опасностями. Живой человек жизнелюбив и радостен, но он отдается делу безмерно трудному, словно говорит нам композитор.

А вот другой элемент фильма — дикторский текст. Информация и размышления героя сменяют друг друга. За счет этого рамки образа как бы расширяются изнутри. Мы не только знакомимся с сутью дела, но и проникаем в огромный внутренний мир замечательного испытателя.

Высоким профессионализмом отмечена и режиссура. Прежде всего обращает на себя внимание безупречная точность монтажа. В сочетании «мертвых» фотографий и «живых» кинокадров мы встречаем множество неожиданных деталей и подробностей. Прежде всего режиссер верит зрителю, верит его интересу к теме, и потому многие информационные по содержанию кадры (например, полеты в невесомости) освобождены от какого-либо комментария. Такое доверие подкупает.

Нет возможности рассказать обо всех деталях, щедро рассыпанных по фильму. Остановлюсь лишь на одной из них — на концовке. Бушует лесной пожар в далекой Франции. Гибнет в его дыму советский вертолет. На экране знакомые нам по предшествующим кадрам фильма семейные фотографии Гарнаева, где он снят с близкими ему людьми. Всего лишь миг дрожат на экране эти кадры, как бы донося до нас переживания последних секунд жизни героя. Тонет голос диктора, сообщающего о гибели экипажа. И тут возникает последний кадр фильма, кадр глубоко символичный,— в ночном небе поднимается самолет. Его бортовой огонек светит, как звездочка, но это не падающая звезда, а звезда, уходящая в бессмертие.

Таковы две ленты о рыцарях воздуха, два произведения, которым предстоит долгая жизнь на экране.

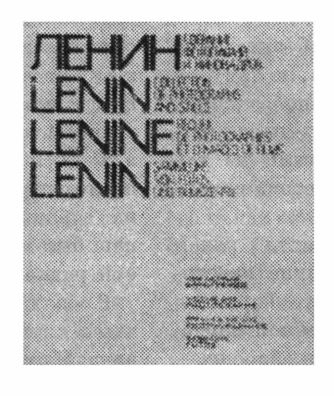
Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В 1970 ГОДУ СТУДИИ СТРАНЫ ВЫПУСТЯТ 138 полнометражных художественных фильмов. Из них 34 — «Мосфильм», 17 — Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 18 — «Ленфильм», 13 — Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 5 — Одесская студия, 3 — «Молдова-филм», 5 — «Беларусьфильм», 7 — «Грузияфильм», 3 — «Арменфильм», 4 — «Азербайджанфильм», 5 — «Узбекфильм», 3 — «Казахфильм», 2 — «Киргизфильм», 3— «Таджикфильм», 2—«Туркменфильм», 5 — Рижская студия, 3 — Литовская студия, 3 — «Таллинфильм», 2 — Свердловская студия, 1 — «Центрнаучфильм».

●

«В. И. ЛЕНИН. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ФОТОГРАФИЙ И КИНОКАДРОВ».

Так называется книга-альбом в двух томах, которую выпускает издательство «Искусство». Это издание, подготовленное Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, явится уникальным собранием всех известных ленинских фотографий. Оно содержит исчерпывающие данные о всех фото- и киносъемках В. И. Ленина. В первый том, который



находится в печати, включено более четырехсот сохранившихся фотографий В. И. Ленина с подробными сведениями о времени и месте съемок, и, кроме того, семьдесят портретов В. И. Ленина, укрупненных из групповых фотографий. Том имеет обширный справочный комментарий.

●

...1921 ГОД. ЗАКАНЧИВАЛАСЬ ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА. В стране — разруха и голод. Еще бродят в лесах и степях белогвардейские и кулацкие банды. Нет хлеба, топлива, засуха сжигает поля. А прославленных воинов гражданской войны, ленинских комиссаров партия призывает учиться. Герои, еще вчера с оружием в руках отстаивавшие власть Советов, садятся за парты. Трудно. Не все понимают потребность времени в людях образованных. Но, пожалуй, сложнее всего начальнику курсов комиссару Федору. Об этих событиях рассказал Юрий Либединский в своей повести «Комиссары». Произведение это легло в основу фильма, который снимается сейчас на Киевской киностудии имени А. П. Довженко.

— Мы не случайно обратились к книге Юрия Николаевича Либединского, одного из зачинателей советской литературы,— говорит режиссер-постановщик Н. Мащенко.— Главный герой его повести — время. Неповторимое, героическое время. Мы хотим рассказать зрителю, и в первую очередь молодежи нашей, какой трудной, непримиримой и суровой была борьба за становление первого в мире рабоче-крестьянского государства, основанного великим Лениным. Это фильм о коммунистах, о партии. Федора играет К. Степанков. В других ролях — И. Миколайчук, Н. Гринько, Л. Кадочникова, Б. Брондуков, Ф. Панасенко.

Л. Рыбак

Сергей Герасимов в работе и в размышлениях

Очерк четвертый и последний
Авторство

С чего-то зашел разговор об актерской игре, и я спросил Герасимова, почему он так редко снимается — только в своих фильмах. Что, нет интересных предложений? Он сказал: «Да предлагали не так давно, звали играть. И роль весьма заманчивая: Толстой...»

Сергей Аполлинарьевич сидел рядом вполоборота (мы ехали в машине на студию,) но на последнем слове обернулся ко мне — и я обомлел: собственной персоной, оглаживая знаменитую бороду,— чудеса! — явился предо мной яснополянский мудрец, великий писатель земли русской. Он, он! Как это сделалось — не понимаю. Сделалось мимоходом и ненароком: Герасимов продолжал говорить «свой текст», объяснял, что некогда ему играть, об актерской работе только мечтает, и в этой своей картине сниматься ему не придется, а форму держит — форма нужна, режиссерская профессия того требует... Глядели сквозь меня колючие и простодушные, всеведущие и наивные толстовские глазки — Герасимов крепко держал форму.

Этак случалось много раз. Вспоминая к слову о ком-либо, Сергей Аполлинарьевич вводил в наш разговор новое действующее лицо. Иногда намеренно — копировал или пародировал. Иногда невольно — изображал, рисовал, чтобы показать, воспроизвести чужую интонацию с наибольшей точностью. И мимика и жесты — все шло в ход. Перевоплощения были таковы, что после встреч с Герасимовым я ловил себя на странном ощущении, будто разговор наш был не с глазу на глаз, а в многолюдной разношерстной компании.

Я ждал, что и в его работе с актерами — в тех случаях, когда режиссерский показ понадобится,— увижу нечто подобное — поражающее метаморфозами артистическое мастерство. Но на репетициях и съемках Сергей Аполлинарьевич оказался другим. Совсем другим. Впрочем, будь я повнимательнее, и раньше мог бы это предположить: говоря о героях фильма, приводя их реплики, рассказывая о прототипах, Герасимов не перевоплощался. Хотя персонажей фильма он показывал.

•

О режиссерском показе пишут мало. Между тем короткие минуты, когда режиссер принимается изображать героя, то есть не ограничивается истолкованием, вербальным поучением, а прибегает к актерским, игровым, непосредственно образным средствам,— эти минуты важны необыкновен-

но. В такой момент зримым, явленным воочию становится прежде всего режиссерское представление о герое. Но нередко в показе бывает приметно гораздо большее: и концепция образа, и суть конфликта, и идея фильма — виден весь простор замысла, угадывается его идеальное воплощение.

Принято думать, будто все режиссерские показы схожи и подразделяются лишь по степени совершенства — на хорошие и плохие, умелые и неумелые... Неверно! Режиссерские показы индивидуальны, как индивидуальны почерки. Хотя сами режиссеры порой утверждают обратное: «Работаю, как все. Если актеры чего не поймут — показываю, как все». Мне приходилось слышать это от Райзмана, от Швейцера и от Герасимова — режиссеров, которых я длительное время наблюдал в работе. Попробую, однако, доказать (показать), что «как все» никто из них не работает. «Как все» — этого просто быть не может.

●

Часто вспоминается мне одна райзмановская репетиция. В павильоне, в декорации «Холл гостиницы», Юлий Яковлевич и актриса Георгиевская отрабатывали маленькую сценку разговора Ниточкина с дежурной по этажу. Режиссер усадил актрису за стол, присел рядом на место Ниточкина — начал излюбленным приемом: занять место героя, проиграть его партию — это для Райзмана означает показать и себе, и герою, и партнеру героя, чего он, режиссер, хочет от исполнителей, от эпизода. Показать себе — это первым делом, потому что Райзман в такой момент проверяет на себе и для себя, реализуемы ли его предложения, а тем самым и одновременно ставит задачу и доказывает возможности и пути ее решения.

В том диалоге был забавный и озорной поворот. Ниточкин, любопытствующий, где что можно купить, интересовался, в частности, поясом «с такими штучками, чтобы держались чулки», и тут же вдруг спрашивал: «Вот вы носите такой?» — «Ха-ха-ха! — заливалась Анастасия Павловна смущенно и задорно.— Ну знаете, гражданин, вы чересчур любопытны!» — «Нет-нет»,— остановил актрису Райзман. Пояснил: смущение и задор его удовлетворяют, заливистый смех не устраивает. Предложил: «Коротко и звонко, пожалуйста. Два «ха-ха» — и достаточно». Повторил реплику Ниточкина. «Ха! — вскрикнула Георгиевская.— Ну знаете, вы...» «Нет же,— вновь прервал репетицию режиссер. — Ну, пожалуйста, сделайте это для меня — два «ха-ха», два кокетливых звоночка, прошу вас». Попробовали — опять не вышло. Тогда Райзман показал, чего хочет,— блеск! Элегантный в скупых движениях, точный в интонации, он пользовался теми же красками, что и актриса, но изящнее и острее. Проделывал все както так легко и вместе с тем похоже на Георгиевскую, что показ воспринимался ею как должное и был усвоен.

Кратковременный пустячок в длительной работе над двухсерийной картиной? Нет, пустяк забылся бы, а этот случай закрепил в памяти сам режиссер: каждый его показ демонстрировал в принципе то же самое. Райзман добивался определенного, заведомого результата и часто убирал лишний жест, как в приведенном примере убрал лишний слог.

Он показывает своих героев, какими, по его мнению, те должны быть. Должны и будут — режиссерский показ категоричен по существу, хоть и не выглядит таким по форме. Границ здесь нет: если вам, зрителям, не нравится что-то в фильме—вините в этом Юлия Яковлевича Райзмана. Он, режиссер и соавтор сценария, самолично нарисовал в воображении всю свою картину до мельчайших подробностей. Оставил небольшие белые пятна, но сам будет их заполнять. Не каждую подробность он показывает — нужды нет, но каждую может показать, может изобразить итог еще не завершенного процесса воплощения.

В системе его показов, во всех них вместе взятых, заметно и другое: отказаться от найденной им самим частности он не хочет и не может. Актерская импровизация —

Ю. Райзман на съемках фильма «Твой современник»

пусть крохотная — в его фильме немыслима. Он будет терпеливо и вежливо добиваться, чтобы актер в определенный миг шевельнул не левой, а правой рукой, и подождет, пока освоится исполнитель, чтоб не случилось ошибки, чтоб не было неуверенности, — чтобы актер принял райзмановское, как свое.

Я сохранил фотографии, на которых запечатлено прямое единоборство режиссера с казусом, вторгшимся на площадку. В один из дней съемки огромной и важнейшей сцены «Большого совещания» на студию не явился занятый в театре Ю. Леонидов, исполнявший в фильме роль министра (там было два министра, один выступал за, другой — против проекта Губанова — Ниточкина; Леонидов играл того, который за). А для очередной съемки как раз намечен был момент заседания, когда главные герои фильма реагируют на выступление своего авторитетного сторонника, и этот персонаж должен быть в кадре.

Снимать следующий момент? Можно, но поддаваться воле случая на съемке сложного объекта — опасный прецедент, не в намерениях режиссера создавать его. Юлий Яковлевич облачился в «игровой» пиджак Леонидова, взял в правую руку его же «игровые» очки, повторил сопровождающие речь министра — нейтральные, но оттого особенно убедительные — жесты, и через плечо режиссера на сидящих за столом главных героев был снят очередной план. Райзман буквально плечом своим подпирал картину в критический момент.

Символический смысл последней фразы мало меня волнует: чего не бывает на съемках! Но жест — вот что интересно. С райзмановского показа взял актер характерный жест правой рукой — не левой, просил, как чуял, режиссер,— с левой кадр не выстраивался, никакой дублер не помог бы. И продолжая, наперекор случайности, задуманный рисунок мизансцены, вошел в кадр режиссерский показ, исполненный

самим режиссером. Вот эта неслучайная символика меня трогает: по-моему, есть здесь знаменательное, хоть и неведомое зрителю торжество творческой манеры Юлия Райзмана. Манеры, пригодной только для Райзмана. Манеры, которой имманентен показ-рисунок, показ-приказ.

На съемках «Твоего современника» молодой режиссер-практикант .снял скрытой камерой короткометражную картину о Райзмане. Есть в том фильме сцена, где Юлий Яковлевич репетирует с Ниной Гуляевой небольшой, но очень ответственный эпизод: Губанов рассказывает о себе, вспоминает о прожитом. С первого же кадра сцена репетиции поражает зрителя и, можно сказать, обманывает его. «...Отца убили, когда мать была в родильном доме: меня рожала,— волнуясь, с горечью, но сдержанно говорит Райзман актрисе.— Потом и она погибла — в Ленинграде, в блокаду...» Не сразу понятно, что Юлий Райзман не о себе говорит — произносит реплики своего героя: так естественно, достоверно и полно воплощается режиссер в образ главного героя фильма. Это сила райзмановского показа, выступающего как эталон актерской игры.

●

Своими показами Михаил Швейцер поначалу ставит наблюдателя в тупик. Возбужденный, кипящий, стремительный, все более разгоняющий и раззадоривающий себя (таково его обычное рабочее состояние), режиссер, прорываясь к желаемому, демонстрируя его, изображает нечто совершенно невообразимое и неповторимое. На площадке Швейцера выражение «режиссерский показ» как будто утрачивает свой изначальный смысл: если невозможно повторение (усвоение рисунка и репродукция) — значит либо вхолостую работает прием, либо используется по иному назначению. Верным оказалось второе.

...Снимали «кабинет председателя арбатовского исполкома», явление второго, блудного сына лейтенанта Шмидта — Шуры Балаганова. Исполнитель этой роли Куравлев осваивался в декорации, репетировал свою реплику — печальный отклик простодушного мошенника, оторопевшего после замечания хозяина кабинета. (Напомню это замечание: «Так вот же, товарищ, сидит сын великого незабвенного героя революции лейтенанта Шмидта — Николай Шмидт». И укажу еще — чуть позже это пригодится,—что третий участник эпизода, Бендер (Юрский), сидел в это время поодаль от Шуры и, опустив глаза, пощелкивал замком акушерского саквояжа.)

Швейцер встал рядом с Куравлевым, чтобы показать, чего хочет от Шуры Балаганова, и торопливо заговорил: «Леня, Ленечка! Смотри, Леня... Вот что с тобой делается... (*Шагнул назад и закачался, опустил плечи, весь обвис, застыл, держа трудное равновесие, зажмурился.*) Ты поплыл, поплыл... (*учащенно досказал*) ...поплыл-поплыл-поплыл... (*Запел, уныло покачиваясь.*) «Позабыт-позаброшен с молодых-юных лет...» (*Посетовал в крайнем огорчении.*) Бить будут, опять бить будут... (*Будто напомнил.*) И в Черноморске — ты сидел в тамошнем допре — ах, как лупили, Ленечка... (*Опять пропел безнадежно, отчаянно.*) «Я остался сирото-ою...» (*И закончил.*) Так, Леня, плыви, плыви...»

«Куда же нам плыть?» — мог бы спросить с недоумением Леонид Куравлев. Но не спросил. Смотрел, посмеиваясь, на режиссера, вроде бы все понимал — не первый раз встречается с ним в работе. Перенимать режиссерский показ не было необходимости. Шура Балаганов должен был сказать упавшим голосом одно-единственное слово: «Бывает» — и изобразить нечто такое, чего не показывал режиссер, но объяснял ранее актеру: вскинуть перед собой руку — заслониться от воображаемого, почти ощущаемого удара. Именно это репетировал Куравлев, а Швейцер, показав, отошел в сторону и удовлетворенный тем, что понят правильно, приговаривал: «Ох, как будут бить, Ленечка...»

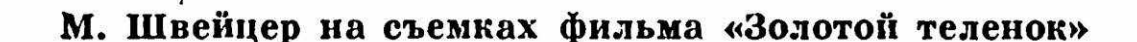
Так выглядит швейцеров показ-подтекст, показ, раскрывающий мотивы действия, но не рисующий само действие. Ничего

актерского, артистического в разыгрываемых кунштюках Михаила Швейцера нет. Его объяснения в процессе работы с актерами отличаются гораздо большей изобразительной точностью, словесно он может вполне определенно очертить желаемый рисунок и часто делает это. Но кроме того — показывает. По разным причинам. В данном примере показ помогал актеру обрести нужное внутреннее состояние, а в итоге — закреплялся объясненный ранее рисунок.

В другой раз (тут же — в той же сцене) режиссер воспользовался показом для иной цели, формулируя задачу перед Юрским: «Сережа, Сергей Юрьевич!.. После паузы ты... (*Приставил руки ко рту, как делают ребята, играющие в горнистов, и протрубил боевой сигнал.*) Тра-та-та-та! Та! Та! (*Запел с надрывом.*) «Наверх вы, товарищи, все по местам...» (*Пояснил цитатой из Ильфа и Петрова.*) Спасенье утопающих — дело рук самих утопающих. (*Широким шагом двинулся энергично по декорации, подняв голову, кидая по сторонам улыбки, приговаривая на ходу.*) Галапредставление!.. Приехал жрец!.. Единственная гастроль в нашем городе!.. Так рождаются иллюзии!.. Спешите видеть!.. (*И закончил.*) Дай, Сереженька, концертный номер, иди ва-банк, безвыходных ситуаций Бендер не знает...»

Предстояла встреча «братьев», момент узнавания. Швейцер, пользуясь показом, конструировал сцену, строил модель «концертного номера». И настраивал Сергея Юрского на буффонаду яркого розыгрыша. Цель этого розыгрыша не нуждалась в объяснениях. А средства и краски, предложенные в показе режиссером, сам же режиссер отнюдь не считал единственно обязательными. Показанная модель должна быть воспроизведена, но воспроизвести ее можно многими способами.

Юрский примерился — так, этак,— и сделал по-своему: сначала, нахально пережимая (в провинции сойдет!), изобразил по старинке испуг от встречи с привидением, затем двинулся на партнера, импро-



М. Швейцер на съемках фильма «Золотой теленок»

визируя, добавляя к знаменитому тексту французские словечки в бессмысленном наборе. И Куравлев, тоже импровизируя, вскрикивал, сжатый в тесном объятии: «Очаков! Ноль пятый год! Очаков!..» «Ноль пятый год» пришелся режиссеру не по вкусу и был отвергнут, все прочее принято. Как и многие другие сцены фильма, эпизод этот складывался в значительной степени из импровизаций. Режиссерский показ (у Райзмана категорически-определенный) здесь не исключал свободы актерских волеизъявлений. Напротив, Швейцер нередко лишь для того и показывал, чтобы развязать и направить актерскую фантазию.

Но были случаи, когда показ становился необходимым самому режиссеру — для себя, для того, чтобы выявить ощутимую, но не вполне ясную нехватку средств, создающих образ (подобное бывало и у Райзмана). Например, репетируя в «Вороньей слободке» (сцена в фильм не вместилась) уход Варвары от Васисуалия, Швейцер в затруднительный момент поставил себя на место Лоханкина (Папанова). Проверил на себе стенания героя: «О, мои письма! Мои юношеские излияния!» — показал себе недостаточность им же придуманных (записанных Швейцером в сценарии) реплик, поскольку соответствующий эпизод в романе почти лишен прямой речи. И тут же показ (освобождающаяся энергия разыгрываемого действа) повел, помог восполнить пробел: «Варя, ты помнишь наши встречи в Приморском парке, на берегу?.. Море смеялось!..» Нелепая, но нужная режиссеру контаминация, вырвавшаяся в показе,— строчка давней эстрадной песенки и фраза, всплывшая из горьковского рассказа,— помогала актеру понять и воплотить швейцерову интерпретацию образа. Показы Михаила Швейцера являются психологическими катализаторами бурно протекающего процесса воплощения и указывают выход из затруднительного положения.

Изобразительные доработки такого рода были нередки на съемочной площадке «Золотого теленка». Швейцер (он сам об этом говорил) руководствовался в работе методом проб и ошибок, отыскивая путь, перебирая варианты, испытывая найденное решение. Пробой становился и показ.

●

В предыдущем очерке писал я об одном из показов Герасимова: режиссер с подыгравшей ему актрисой Белохвостиковой исполнил перед Жаковым — показал ему целиком — эпизод встречи Бармина с дочерью. Меня удивило тогда, что Сергей Аполлинарьевич обратился к показу без очевидной в том необходимости: шла предпоследняя репетиция, роль у актера была почти готова, исполнение режиссера удовлетворяло. Герасимов объяснил мне, что предложил свой рисунок образа для сопоставления — может быть, Олег Жаков захочет что-нибудь отобрать для своей роли. Следовательно, показ не был обязательным требованием режиссера.

Создание изобразительных сопоставлений практикуется Герасимовым. Обычно такие показы возникают как бы мимолетно по ходу объяснений, что подчас порождает ощущение необязательности: объясняется суть, а форма воплощения — это, мол, дело ваше, актерское. Ложное, в общем-то, ощущение: в действительности влияние беглых показов бывает активно и длительно. Актер незаметно для себя и уж, во всяком случае, без кризиса и ломки воспринимает дольки режиссерских предложений и в конце концов все их усваивает. Но бывает и так: Герасимов не походя, а всерьез, тщательно и полно прорисовывает образ какого-либо героя, однако, как и на той репетиции с Жаковым, ни на чем не настаивает.

В тот раз, изображая Бармина, Герасимов хоть и сходился в главном с Жаковым, но показывал иной характер, вернее — иной темперамент своего героя. Бармин, представленный Герасимовым, был более жестким и упорным, быстрее взрывался и медленнее утихомиривался. Там, где герой Жакова (в точном соответствии с режиссерскими указаниями) натыкался на стену непонимания, отделившую его от дочери,

герой Герасимова с силой упирался в эту стену. И многие оттенки и переходы эмоций — а сыгран был, повторяю, весь эпизод — отличались от того, что ранее было предъявлено актером и уже принято.

За мной был опыт наблюдений, я сравнивал. Герасимов не пытался, как поступил бы Райзман, проводить параллели к работе Олега Жакова. А ведь роль Бармина написана специально для Жакова, возможности которого автору, сценаристу и режиссеру отлично известны. И самое главное: Герасимов отказывался от того, что умеет,—он превосходно умеет изобразить актера в предназначенной ему роли, показать, как тот мог бы и как смог сыграть.

Еще сравнение. Как и Швейцер, Сергей Аполлинарьевич часто (но далеко не всегда) сопровождает показ пояснениями, что сообщает изображаемому особую убедительность. Но сам Герасимов легко рисует — и не модель образа, не разрез его, а сам образ. Он может сыграть и в это же время поспеть с комментариями, он буквально раздваивается: только что был в образе, а вот уже «вышел» и объясняет свое предложение, снова в образе и если, объясняя, подходил или поворачивался к актеру, кажется, что герой оставался на месте и продолжал действовать — это впечатление усиливается, когда Герасимов, точно возвращаясь туда, где оставил героя, снова влезает в его шкуру, а режиссер-комментатор что-то еще договаривает. Это какая-то доходящая до иллюзии способность к мгновенной трансформации. Но тогда, работая с Жаковым, режиссер тоже совмещал показ с объяснениями, однако не перевоплощался в профессора Бармина — вот в чем дело.

Он показывал себя, профессора Герасимова,— таким был бы, окажись он в положении своего героя. Бой он вел по-настоящему, горечь поражения была настоящей, и все жесты, все интонации были откровенно герасимовские. Он играл, но только ситуация была воображаемой. Может быть, я ошибаюсь, преувеличиваю? С Сергеем Аполлинарьевичем мы об этом не разговаривали, подтверждениями режиссера я не располагаю. И все-таки, пожалуй, не ошибаюсь. Видно ведь: в чужое он по необходимости перевоплощается, в свое — нужды нет. Вот только знак равенства между автором и его героем ставить нельзя, это было бы ошибкой: Герасимов отдает себя многим героям, но ни в ком из них — изначально, от замысла — автор не олицетворен.

Месяца два спустя я был свидетелем аналогичного показа. Перед учеником своим, студентом ВГИКа Сашей Сныковым, исполнявшим в картине роль молодого паренька Женьки, Сергей Аполлинарьевич изобразил свое представление о герое. Тот паренек врывается в действие ошарашивающей озорной репликой, за нею следует его же любопытный монолог. Уточнять не буду: сцена с участием Женьки неизвестна читателям литературного сценария, пусть будет она сюрпризом и для зрителей. Сейчас важно рассказать о другом: смешная реплика у Саши не получалась — не работала, не смешила. И тогда режиссер показал, что считает нужным выразить в маленькой, но емкой, по его мнению, роли.

Смешным было прежде всего то, что режиссер неожиданно показал нам себя. Молодой, бесшабашный, уверенный в себе Серега Герасимов подмигивал соседям, азартно спорил с ними, загибал и завирался. То ли был когда-то таким Сергей Аполлинарьевич, то ли хотел быть, то ли умел казаться, то ли помянул, как родного, Петра Алейникова (очень был на него похож) — какая разница? Режиссер шел от себя. Все тут было свое, прирожденное или накрепко присвоенное, неподражательное. Это — подлинно авторский показ.

Герасимов не навязывает актерам выраженные в этих его показах образные предложения. Правда, авторские рисунки впечатляющи, многие актеры испытали их воздействие. Не так давно в «Журналисте» С. Никоненко в роли Реутова явился на экране как сколок с режиссерского показа, сыграл Реутова — Герасимова: образ был

создан способностью подражать в значительно большей степени, чем иными актерскими средствами и свойствами.

Но режиссер не стремится творить героя по своему образу и подобию. Свое войдет в фильм, станет его мыслью. Ведь, к слову сказать, и сам режиссерский показ, авторский показ — это, по существу, одушевленная, вживе представшая художественно-образная мысль. И именно мысль, концентрированно изображенную в показе, внушает Герасимов актерам. Возвращусь к своим примерам: Олег Жаков получал возможность взглянуть со стороны на Бармина и убедиться, что главное в образе понято им правильно. А Саша Сныков, хоть и не без пользы для себя повидался на репетиции с Женькой и близко с ним познакомился, в дальнейшем должен был работать самостоятельно — не усваивая с показа рисунок роли, а проникая в глубь характера.

●

Показ всегда интересен, но не менее интересны, по-моему, границы его применения. Из режиссеров, здесь названных, никто не злоупотребляет этим приемом. Райзман показывает лишь тогда, когда не удовлетворен работой актера, а другие средства воздействия исчерпаны или оказались несостоятельными. Швейцер — когда анализирует, когда ищет и вовлекает в поиск актеров. А есть кинорежиссеры, никогда не прибегающие к этому приему или пользующиеся им в редких случаях. Герасимов (я писал об этом подробнее в предыдущем очерке) не обращается к показу, если побаивается, что это активное средство может подавить слабую актерскую инициативу.

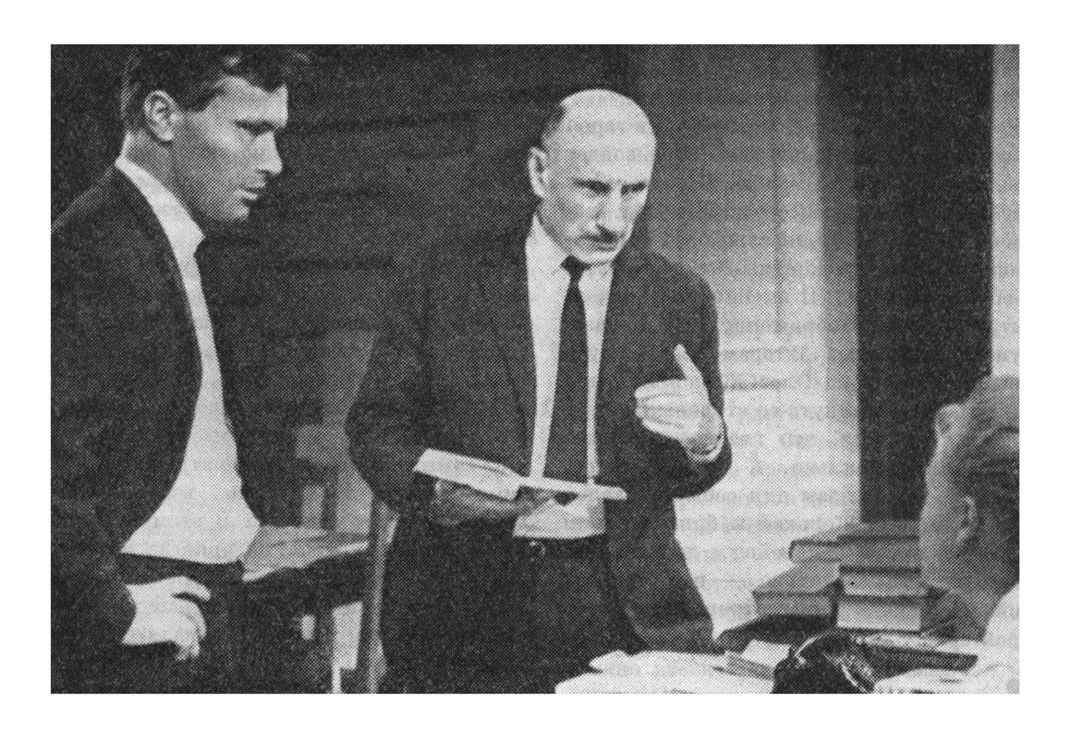
Однако если так обстоит дело, не слишком ли много говорю я о режиссерском показе? Нет. Мало говорю — стеснен рамками очерка. Мало, потому что описываемый здесь способ осуществления определенных намерений и действий режиссера я рассматриваю не как один из рабочих приемов, не в этой плоскости. Меня интересует показ как выражение авторской воли, авторской позиции. И границы применения приема — как предельные расстояния авторского вторжения. В прямом наблюдении режиссерский показ — единственный непосредственно уславливаемый и регистрируемый индикатор авторства, воплощающегося в образе и в образе объективирующегося.

На съемочной площадке Сергея Герасимова я часто оказываюсь в пограничной области применения показа — там, где сталкиваются, взаимодействуют автор и исполнитель. Говорят, все мы чувствуем себя обладателями чего-либо в момент, когда расстаемся с тем, чем обладаем. Вот этот самый момент я и высматриваю. Герасимов отдает актеру свое, взамен берет добро, нажитое актером. В этом процессе приметна подвижная, но никогда не исчезающая граница распространяющегося авторского влияния, формой работы является взаимный показ, показ-сотрудничество.

Наглядности ради привожу здесь фотографии, иллюстрирующие этот способ работы над образом. Снимки выбраны не случайно: наблюдаемая мной репетицпя была очень характерна для Герасимова. И работа шла ответственная, центром ее был Василий Черных, главный герой фильма, любимый автором герой.

В тот день Герасимов пришел на съемки с новым, накануне написанным вариантом сцены. Прежнюю, сценарную редакцию он счел неудавшейся: там Черных, явившийся с первым визитом к Лене Барминой в библиотеку, в отличие от подробно прорисованной героини, наделен был служебными, малозначащими репликами, пе давал себя понять ни собеседнице, ни будущим зрителям, даже книжку для чтения выбрал не ту — сплоховал, словом. Старая запись эпизода подверглась коренной переработке. Типичность этого обстоятельства я подчеркиваю: автор заново решал, что такое хорошо и что такое плохо.

Новый текст роли Черных с очевидностью свидетельствовал о желании Герасимова по возможности полно передать в характере



героя, в его репликах задор душевной молодости, милую участливость, лукавое остроумие. Ума и сердца герою хватало, надо было и о прочем позаботиться. Еще на пробах Сергей Аполлинарьевич указывал Шукшину, что, например, без задора и лукавства образ Черных создать нельзя. И вот литературная основа, позволяющая передать необходимые герою качества, появилась.

Поскольку текст был неизвестен актерам, Герасимов, во-первых, прочел его. И, во-вторых, сыграл, показал Шукшину, чем дорог новый вариант и чего хочет он, режиссер, от этого эпизода. Итак, состоялся авторский показ... Было бы бестактностью впрямую рассуждать о том, что в данном случае было собственно герасимовским в показе. Но замечу, что шел режиссер, в частности, и, полагаю, в главном от симпатичного ему облика и характера — от реального прототипа (напомню: прототипом Черных автор считает Александра Фадеева). Может, потому своим, личным казалось даже название книги, как будто наугад раскрытой Черных — Герасимовым,— «Былое и думы». И как признание старого друга звучала реплика — сначала пойманная на книжной странице фраза: «В то время мы с ним сочувствовали», потом размышление — «Сочувствовали... Это что же значит? Были друзьями, понимали друг друга до глубины души...» Интимный (авторский!) смысл этой реплики не дойдет до зрителя. Но только так, сокровенно создается реальный персонаж, наделенный живой душой, и тогда взаправдошности его существования зритель поверит. И другие, выдуманные реплики заиграют, и не одним задором будет жив Черных, и не перечнем качеств — личностью станет, и будет за что полюбить героя зрителям, чьи чувства дороже любви Лены.

Рано говорить: так будет. Пока что вступал в работу Василий Шукшин «без притязаний на успех, без этих маленьких ужимок, без подражательных затей». Только что заинтересованно и внимательно сле-

дил он за герасимовским показом, вникал. Теперь — показывал сам.

К тому, что изобразил режиссер, Шукшин отнесся, как к верному проекту решения,— принял за основу. Он никогда не ограничивается пассивным воспроизведением. И надо сказать, автор очень считается с манерой актера, не прекословит — способствует, потакает Шукшину. И показывает ему редко, обычно они обмениваются не показами — мнениями, договариваются. Я знаю даже такой случай, когда Сергей Аполлинарьевич (в другом, но не менее ответственном эпизоде), как будто уступая право на авторство, приглашая разделить это право, дал актеру «рыбу», болванку текста, и попросил, чтобы тот сам, на свой лад сформулировал реплики, исходя из предварительно оговоренной задачи. Правда, впоследствии авторские коррективы понадобились, Герасимов их сделал, но чувство полной свободы у актера сохранилось.

В тот раз, о котором идет речь, Шукшин, ощупывая, свободно варьируя чуть не каждую фразу, кое-что переиначивал, приспосабливал к себе — так сказать, укладывал текст. Хозяином чувствовал себя актер и в отношении интонации герасимовского показа. Но то, что дорого автору, отлично понял и постарался сберечь. Я сказал, как произнес Герасимов начальные фразы тирады о «сочувствии». Шукшин взял себе авторскую элегичность. Но приблизил интонацию к конкретному значению эпизода — к разговору, к общению. «Былое и думы» — это, конечно, прекрасно, это герой Шукшина может оценить. Но перед Черных была чудесная, восхищавшая его девушка, надо бы ей сказать что-нибудь такое... Да вот же, как раз к случаю и, может, коснется ее добрая мысль о том, как хорошо, когда люди «понимают друг друга до глубины души»... Он, Черных — Шукшин, не набивался с предложением «давай дружить» — нет-нет. Он вроде бы об этом и не мечтал — так, просквозила какая-то едва заметная грусть и растаяла, шуткой обернулась.

Шутливой была концовка: «А теперь мы как говорим? Послушайте, совсем другой смысл! Я вам сочувствую, но ничем помочь не могу...» Герасимовская мысль — не мельчить, не размениваться всем нам! — прозвучала у Шукшина лукаво, задорно, молодо, напористо, как того желал режиссер. Вот только жесты герасимовские, естественные, выразительные, актер и пробовать не стал — не принял. И правильно сделал: такая переимчивость выглядела бы фальшью. Особенно в концовке: Герасимов, показывая, подкреплял интонацию назидательно — указующим «педагогическим» перстом — будь это снято, не вызвало бы возражений. Но Шукшин обошелся какими-то неприметными жестами. Он вообще, по-моему, привольнее чувствует себя в такой пластически сдержанной форме, какая у иного актера показалось бы скованностью.

Герасимов внимательно и удовлетворенно наблюдал за интонацией и выражением лица актера, а пластический рисунок игнорировал. Это можно назвать избирательностью внимания, но правильнее было бы охарактеризовать как одно из проявлений творческой манеры. Сергей Аполлинарьевич не безразличен к пластике, он, по-моему, относится к ней, как к мизансцене: пусть наращивается по необходимости. Предоставляя актеру действовать так, как ему удобнее, режиссер вмешивается — помогает, когда актер не может найти для себя удобное пластическое решение, и вмешивается — поправляет, когда неверный жест разрушает образ. С Шукшиным ничего такого не случалось, может быть, потому, что он никогда не ищет жест, отдается самопроизвольному движению, возникающему спонтанно или «по необходимости», как выражается Герасимов.

В моем описании, поневоле замедленном и расчлененном, есть неправда, есть издержки перевода образного на язык понятий. Одну сценку — нет, одну тираду! — я с натугой дроблю на элементарные частицы, словно атом расщепляю. А что, строго говоря, произошло на съемочной пло-

щадке? Режиссер и актер обменялись показами — совсем короткими, эмоционально и изобразительно несложными. Действия Шукшина при этом отличала приятная мне совершеннейшая простота. Но и я ничего не усложняю, все, о чем пишу, было. Однако веточки моих рассуждений не от шукшинского ствола. Василий Шукшин не из тех актеров, которые не столько живут в образе, сколько препарируют его на манер моего очерка,— им театр подавай анатомический, возводи их в ранг интеллектуальных художников. Я вижу на площадке, как умно играет Шукшин, но он не выпячивает ум своего героя и сам не одними логическими соображениями руководствуется — весь уходит в образ, как в жизнь, доверчиво, скромно и серьезно,— так играли еще в те времена, когда не было критиков, воспевающих умозрительное программирование сценических поступков.

Позднее в той же декорации, в библиотеке, снимали эпизод «Прощание с Леной», казавшийся мне в сценарии искусственно сконструированным, надуманным. Но автор предполагал иное и на съемках никаких изменений сравнительно со сценарием не вносил. Сидела за рабочим столиком Лена, перед ней, как в оперетте, стояли в ряд (ну, посвободнее, конечно, не вплотную друг к другу) три поклонника — Черных в центре, по бокам Алеша и Коновалов. Не смущаясь присутствием соперников, Черных вел с Леной разговор, будто с глазу на глаз. Прямолинейная геометрия мизансцены, откровенная демонстрация характеров и переживаний, явное упрощение того, что в жизни — ой, как сложно! Но на экране в смонтированном материале (уверен, что зрители со мной согласятся) эпизод был достоверным, потому что о достоверности и не думалось —все оправдывал Шукшин. Не прибегал ни к каким ухищрениям, знал, что гордиев узел развязывать не полагается, и не мудрил — просто прощался с Леной там, где пришлось.

В просмотровом зале Герасимов сказал мне, что пойти на создание рискованной ситуации помог ему все тот же прототип — вселяла надежду знакомая фадеевская способность шагать напролом. Думаю, рассчитывал режиссер и на способности исполнителя. Но все-таки: надо ли было рисковать? Надо: эпизод получился сильный и странный, необъяснимо волнующий... Это я опять об авторстве говорю — о том, что́ и при каких условиях может позволить себе автор.

Мне осталось сказать о том, что позволяет себе актер во взаимоотношениях с автором. В разобранном выше примере я говорил, что Шукшин отверг герасимовский назидательный жест. Но я не успел сказать, что назидательную интонацию авторского показа актер принял. Именно назидательную и именно герасимовскую, хотя первое противоречит скромной простоте его игры, а второе должно было бы претить чувству самостоятельности. Аналогично повел себя Шукшин и на съемке некоторых других эпизодов. По-моему, действовал он интуитивно. Я же объясняю его действия так: прежде всего шел он не от Герасимова, а от образа — наступательное, указующее путь проповедничество заложено в образе, герой фильма имеет право на поучение, актер обязан это право реализовать. Однако Шукшин, не чувствуя в себе этого права или видя, как полно и убедительно оно в авторском показе, взял его у Герасимова, скопировал. Взял, да не присвоил, не захотел присваивать. Он вряд ли может сыграть громко и не хочет этого. Что же он сделал? Он оттенил своею собственной иронией позаимствованные авторские назидательные интонации. Емкость образа увеличилась: на экране уверенный в себе герой, убежденный в своей правоте и стремящийся убедить других, что и делает, но с ощутимой самоиронией — не кичится, не ставит себя над собеседником, критически относится к себе и тем больше доверия вызывает.

Это все — опять же об авторстве. О том, что в дистиллированном виде до экрана оно не доходит. По пути подвергается различным испытаниям. Ведь даже слабый налет актерской иронии от иного автора

может живого места не оставить: правда реалистического образа требует от исполнителя несокрушимой веры, а вера плохо согласуется с иронией. Но может статься и по-другому: преподнеси с простодушной верой авторскую сентенцию — и сам автор себя не узнает. Спрашивается: что такое точность воплощения? Когда в рецензиях на фильм одобряется пресловутая точность в воплощении авторского замысла, это всего лишь означает, что на экране среди потерь и приобретений различима авторская мысль — выстояла. Не потому выстояла, что рачительный автор спасал ее в целости и неприкосновенности. А потому, что стойкою была — объективно, своим общественным значением.

●

Ясным неморозным днем ездили мы присмотреть натуру. Впрок, на лето. Режиссер, оператор, ассистент художника — они выбирали, я обещал фотографировать. Любителям зимних пейзажей пришлась бы по душе наша дорога. На берегу Байкала высились усеченные конусы полых сугробов, солнце прожгло их с макушек и наполнило изнутри чистым матовым светом — этого никто не снимал, честное слово. И я снять не успел, мы пронеслись мимо. Узкие черные змейки быстрых незамерзающих речушек проскакивали под нами в озеро, а мы, торопясь, летели над ними. Старая порубка — белые грибы: короткие толстые пни с огромными снежными шляпками — знакомо, а все равно манит. Не останавливаемся: до поселка, куда едем, еще далеко, а вернуться нам надо засветло.

Горелый лес, голые стволы грубо, криво воткнуты в снег, за ними проступил вдали серым массивом хребет Хамардабан — Герасимов попросил остановить машину:

— Успеем, успеем... Посмотрите-ка лучше: вот кадр, который нам очень нужен!.. Догадываетесь, как это будет выглядеть в фильме?.. Ну да, ну да, я сам только что догадался. Это может выйти очень интересно. Стало быть, так: во весь экран фотография, за кадром голос Лены. Она гово-

рит... Что же она говорит?.. (*И с наташиной интонацией.*) Я этого и снимать-то не хотела, лес жалко. А отец тогда сказал: «Сними! В природе даже гибель прекрасна»...

Я сделал за Лену несколько снимков с разных точек, мы двинулись дальше. На другой день, не доверяя мне, что ли, или создавая избыток надежности, Герасимов отправил на то же место фотографа группы, подробно объяснив ему, как должен быть выполнен снимок. В течение многих последующих дней не раз возвращался он к той же придумке, радовался, что впечатляющим и нужным для характеристики героев станет этот кадр. Решение, значит, принято, автор о нем не забывает. Но проходит еще какое-то время, приходят еще какие-то соображения... Короче говоря, в кадре не появится тот снимок, за кадром не послышится та реплика.

Появится фотография, снятая в другом месте, без мягкого солнца, без мягкой грусти, суровая картина насильственной смерти в природе. За кадром Лена скажет, что отца удивило ее желание сделать этот снимок. Он спросил, зачем это ей понадобилось. Ну, она ответила, что, мол, хоть и мертво, а все-таки красиво. Отец даже возмутился: смерть никогда и нигде не бывает красивой, девчонке в голову взбрела нелепая мысль.

Мысль, которая в ту далекую уже поездку пришла на ум Сергею Аполлинарьевичу, не была нелепой. Но была неоформленной, хоть и получила с ходу кажущееся четким внешнее выражение. Тогда так думалось, и, не ручаясь за исчерпывающую полноту, не исключая возможность небольших погрешностей, я берусь объяснить, какие причины привели к тому, что именно таким представился поначалу автору неснятый кадр будущего фильма.

Одна группа причин — ситуацией рожденные побудительные мотивы, они понятны и требуют не анализа, а всего лишь компоновки.

Настроение у нас было тогда прекрасное, впечатления яркие. Герасимов в то время постоянно размышлял — искал, как выразить чувства юной героини, неотступно думал об этом, недаром мгновенно отвлекся тогда от цели поездки. В фильме, в первой его серии, надлежало передать силу, свежесть, неожиданность переживаний Лены Барминой — ей открывается жизнь. И если ко всему этому присовокупить, что автор наделяет свою героиню непосредственностью и чувством восторга, которое и ему самому ведомо (как всем нам, участникам поездки), то станет ясно: не случайная игра воображения привела к мысли о том кадре.

Вот только старик Бармин, его сентенция о прекрасной гибели... Но тут хаоти-

чески воздействовала другая группа мотивов, не вполне осознаваемых.

Герасимов едва начал съемки. В работе с Бармиными озабочен был желанием выявить их крепкое духовное родство и даже, как утверждал он, одинаковость их характеров. Автор намеревался раскрыть духовное родство героев на их отношении к природе. В сценарии это было проработано с достаточной глубиной, нужны были лишь образные примеры. Но в ту минуту сценарий не помог: свой нерассуждающий восторг автор перенес и на юную героиню, и на зрелого героя, хотя последнему любование природой не может быть свойственно в той же мере, не говоря уж о том, что любование — это не любовь.

Вот от чего отказался Герасимов. И в конце концов, сообразуясь со своим же замыслом, отдал первое впечатление от давней поездки восторженной Лене, ей одной. А где же общность барминского характера? Ну, целиком ее на одной реплике не сыграть, но и это качество отчасти проявится: в том, что Лена, по-бармински упрямая, наперекор отцу сделала этот снимок.

Но важнее всего другое — то, что Бармин, фанатически защищающий природу, не может в факте даже стихийного разрушения увидеть красоту. Правда жизненного, не вымышленного характера героя диктовала автору свою волю.

Я сопоставил начальное представление и конечный, в образ вошедший итог размышлений автора. Мог бы привести немало аналогичных примеров. Но в таком описании я не обошелся бы без повторений: ведь то, о чем здесь рассказано,— парафраз на «байкальскую тему». А проблеме Байкала и ее отражению в проблематике фильма был посвящен очерк «География замысла».

История одной фотографии — это, по-моему, частный пример верности автора своему замыслу. Противоречия, издержки, потери, находки, коррективы — все случалось. Но была верность, которую я назову несамовластной.

●

В продолжение всего времени работы над фильмом Герасимов непрестанно сочиняет. Я сказал бы — творит, если бы не таился в этом слове оттенок исключительности, некоего священнодействия, о котором без трепета и помыслить невозможно. Ритуал, свершаемый пред алтарем богини красоты... Надо проще: автор сочиняет, он занимается изо дня в день нелегким своим делом — написал сценарий, ставит по нему фильм, как, между прочим, все те режиссеры, с деятельностью которых я длительное время знакомился. Сейчас хочу по-деловому описать индивидуальный случай: как сочиняет Герасимов. Рассмотреть вне сравнений и в безоценочном подходе: не хвалить, не хулить — устанавливать факты.

Расследую долгую (счет идет на годы) историю создания незначительного, трехминутного эпизода и, не абстрагируясь от конкретных особенностей работы над ним, постараюсь дать схематичную общую характеристику движения творческой мысли. Чтобы предмет разбора был совершенно ясен, кладу в основание пересказ эпизода, как выглядит этот эпизод.

...Стечение обстоятельств привело Лену и Черных в дом художника. Искусство плотно окружает их: живопись, рисунки, резьба по дереву, керамика, чеканка. Художник, похожий на молодого Шостаковича, застенчиво поглядывает на гостей. Присутствующие (в комнате, кроме названных, еще несколько человек) напряженно ждут, что скажет Черных. А он молча рассматривает все подряд. Наконец, говорит: «Не знаю, может быть, я ни черта не понимаю, но все это мне ужасно нравится!» Собравшимися овладевает приятное чувство, выраженное ремаркой: «Всем стало легко и весело»...

Случай надоумил Сергея Аполлинарьевича включить этот эпизод в картину. Еще не замышляя фильм, Герасимов листал однажды иллюстрированный журнал и наткнулся на очерк о молодом художнике Владимире Уризченко. Художник жил и работал в Бурятии, хорошо работал. В Моск-

ве была устроена выставка его произведений, и тогда Герасимов познакомился с Уризченко. Это факт «биографический», один из многих случаев, к будущей картине никакого отношения не имеющих. Но через несколько лет, собирая материалы к фильму, Герасимов не случайно вспомнил об Уризченко. Задуманная картина должна была отобразить облик нынешней Сибири в самых разных ее проявлениях. С последовательной опорой на невымышленное и типичное, с максимальным приближением к фактам. Талантливые работы молодого художника примечательны в сегодняшней культурной жизни. Возникло желание включить в фильм образную примету, ясную и верную.

Примечателен и сам Уризченко. Украинец, он женат на бурятке, в своем творчестве по-новому развивает народные традиции бурятского искусства. Герасимову это было глубоко симпатично. И как факт и в более широком аспекте. В размышлениях не о «семейном» примере, а о духовной связи национальных культур. Вся Сибирь, как вся наша страна, тому пример. Все глубже проникают в жизнь идеи пролетарского интернационализма. Разумеется, нельзя, воспользовавшись одним колоритным примером, воплотить в фильме ведущую социальную идею. Но кто этого не понимает? Однако факты собирать надо. Вот один из них, и он может быть продемонстрирован в кадре как единичный. И сработает. Если в картине — в системе фактов, исследованных и образно воплощенных,— раскроется волнующая автора идея. С прикидкой на будущую организацию материала Герасимов и принял данный факт.

Организуется материал. Ввести в будущий фильм объект «Дом Уризченко» с реальными персонажами, художником и его женой, сохранить при этом документальную точность — задача простая, производная от общей и к тому времени решенной. Уже вырисовывается сюжет фильма, он движется стремлением к перемене мест: разъезжают Бармины, и Черных не домосед, и не на отшибе живет художник. Нетрудно зазвать к нему в дом главных героев картины. Герасимов находит ненадуманные, хотя, конечно, вымышленные обстоятельства, оправдывающие посещение мастерской Уризченко.

Но почему именно к художнику являются герои? Зашли бы, допустим, к композитору, он, может, через дорогу проживает... Однако автор, помимо всего прочего, руководствуется избирательностью собственного вкуса. Насколько я могу судить, Герасимову изобразительное искусство ближе, чем, скажем, музыка. Сказанное в сценарии о внешности Уризченко: «похожий на молодого Шостаковича» — это не звуковая ассоциация, а портретная характеристика. Если прислушаться к сценарию — из музыки послышится только «Славное море, священный Байкал...»

Продолжается работа над сценарием. Эпизод уже можно бы написать. Но зачем? Приметы времени, факты жизни, личный вкус — это для Герасимова еще не было достаточным обоснованием необходимости построить у озера дом Уризченко. Что привнесет этот эпизод, что добавит к замыслу, к фильму?.. Было, правда, все время было подспудное, но пристрастное и весомое желание: хотелось, пользуясь выражением автора, «показать потрясение искусством», наградить героев и заразить зрителей своим пониманием силы прекрасного. Но тут же являлось сомнение: многие, говорил он, пытаются прямыми средствами изобразить душевное волнение перед силой и красотой искусства, да что-то редко удаются такие попытки, трудно надеяться на успех. Попробовать, рискнуть?

Чтобы разрешить сомнения, он обратился — в который раз! — к прототипу образа Черных. Вспомнил, как лет тридцать с лишком тому назад зашел навестить заболевшего Фадеева. Тот, воистину потрясенный, внимательно рассматривал репродукции в книге «Демонизм Иеронимуса Босха». В живописи не сведущий, впервые соприкоснувшийся с миром удивительного художника, Фадеев высказывал неожидан-

ные, яркие суждения и славно себя ими аттестовал. А что если Черных так же выскажется? В этом что-то есть. Вот что: Черных далеко отойдет от повседневных забот, столкнется с чем-то новым — предстанет в неожиданном ракурсе. Такой эпизод органичен в фильме.

И Герасимов написал эпизод. Но когда сочинял его, не то чтобы отказался от темы «потрясения искусством», однако прямо связывать эту тему с образом Черных пока не решался. По причине нелюбви к «выпирающим доминантам», как он выражается. На съемках, в оживших связях с другими эпизодами, в ходе работы с Шукшиным будет видно, как лучше поступить. До той поры сделал так: три девушки, три грации — Лена, Валя, Катя с юной непосредственностью восторгаются работами Уризченко и ждут (а подождать хотелось и Герасимову), что скажет Черных — серьезный, уважаемый, умный человек. Но здесь же, в сценарной записи эпизода, Черных приобретает новую немаловажную характеристику, подсказанную не столько эпизодом, сколько развитием сюжета и потому выходящую за пределы конкретной ситуации. Герой внимательно и неторопливо всматривается в непривычные образы, но, сознавая свою некомпетентность, не берется судить о работах художника. Он во всем такой и не любит, когда о его работе судят несведущие люди. Но в доме Уризченко ему нравится, он говорит об этом с удовольствием, «ужасно нравятся» работы художника — он готов объяснять свою оценку хорошим настроением: ему сегодня весь мир кажется краше.

Запись эпизода не отличается словесной образностью и художественной завершенностью. Но Герасимов, работая над эпизодом, не держал курс на создание произведения художественной литературы. Писал для будущей своей постановки, и значит само собой разумелось, что в чтении собственного сценария он не будет искать дополнительных мыслей и побудительных эмоций. Однако реплики Герасимов пишет точно — с собственного голоса, проговаривая, как живую речь. К ремаркам (их стиль шероховат) внимателен постольку, поскольку видит в них лишь вчерне определенную основу будущей работы с актерами.

В неизменном состоянии эпизод перекочевал из литературного сценария в режиссерский. Этот факт не есть правило: в режиссерском сценарии (ниже засвидетельствую) может появиться нечто существенно новое. Правилом является другое: в непрерывном творческом процессе, характерном для Герасимова, размыты переходы между такими этапами, как работа над сценарием, режиссерская разработка и съемочный период. Поэтому подавляющему большинству эпизодов автор не дает в сценарии окончательной редакции.

Наступил съемочный период. Однажды зашел у нас разговор на грустную тему: «Что имеем — не храним, потерявши — плачем». Герасимов горевал: припомнилось, как собственными руками обкорнал «Журналиста». Послушался доброго совета и срезал финал, в котором главный герой итожил то, что прожил, произносил такие слова: «Только счастливые люди могут быть справедливыми». Не прозвучала в открытую мысль, являющаяся главной в той картине, и столь важная для него, автора. Я сказал в утешение, что, дескать, та мысль ушла в подтекст. А он стал выпытывать: «Признайтесь, что вы ее не слышали в подтексте». Пришлось признаться.

Через несколько дней снимали «Дом Уризченко». Реплику-характеристику Черных (процитирована выше) автор сохранил. Но дал ответить художнику, чего в сценарии не было. Не скажу, что все при этом перевернулось, но эпизод кое-что приобрел. Уризченко заметил по поводу «хорошего настроения», что оно, конечно, очень важно и для понимания искусства и для критики. И получилось так, что оба персонажа поднялись над конкретным смыслом эпизода. А суть их диалога была такова: только счастливые люди могут быть справедливыми. Позднее, в другом эпизоде, в другой связи, Черных размышлял о счастье — и там четко обозначилась

та же мысль, хоть к ней монолог героя не сводился. Утерянную мысль, которую автор считал недейственной, он возродил в новом образе.

На съемках появились еще некоторые сюжетно-ситуационные изменения. Герасимов развеял напряженную атмосферу, царившую в сценарной записи. Ввел мотивы, подсказанные демонстрируемыми в кадре предметами искусства. Тему «потрясения» решил так: поубавил, свел к житейски-обыденным восторги трех девиц. А Шукшин с вниманием, большим, чем простой интерес, отнесся к мастерству художника Уризченко, и в главном герое фильма обозначились пытливость, чистосердечие, доброта.

Приметы времени, факты жизни, как было задумано, вошли в кадр. Эпизод смонтирован, и в монтаже он никаким смысловым изменениям, доработкам уже не подвергался.

●

Художнику подобает дерзать. Именно в дерзании, в высоте уровня притязаний обнаруживается во всей полноте ответственность художника перед обществом, перед собой и собственным замыслом. Однако авторскую отвагу не числят обыкновенно среди ходких критериев анализа. Может быть, потому, что в воплощенном замысле дерзание растворяется. Если посягательства автора фильма увенчались победой, то как раз художественной смелости можно и не заметить; фильм убеждает — фильм принимают зрители. В искусстве победителей не судят, суд вершится над трофеем победы. Что же, автор скажет себе: ты сам свой высший суд. А истина?..

Работая над режиссерским сценарием, Герасимов в короткий срок написал новую сцену. Окрестил ее прозаически — «Читательская конференция». Так ее на съемках и называли. Ассистенты приглашали актеров на конференцию — слышать это было забавно. Но при мысли, что придет время, когда туда же позовут зрителей, я, честно сказать, настораживался. Все вызывало опасения. Сцена придумана в преддверии съемок — выношена ли ее идея? И как могло случиться, что в законченном сценарии нашлось место для нового объекта? Прочны ли внутренние связи в таком сценарии?

Что даст зрителям новая сцена, чем обогатит? Лена Бармина прочтет участникам конференции «Скифов» — большое стихотворение. Между прочим, хорошо известное многим зрителям: не скифы мы, не азиаты мы — народ грамотный. Потом героине зададут вопрос не по существу. Развернется обсуждение. Из присутствующих в библиотеке спешит куда-то один Черных, да и то только на словах, остальные вовсе не торопятся и будут говорить много. Сцена займет более пятисот метров — для экрана это огромно. К тому же читательская конференция в принципе не самое интересное место для зрительского времяпрепровождения. А в библиотеке и без того придется побывать много раз: Лена там работает, и в кадре то и дело книги, книги по различным отраслям знаний, персонажи-читатели просматривают литературу, берут на дом, сдают в срок, беседуют о прочитанном. А в новой сцене нам будут читать вслух. Может, хотя бы снимут с операторскими эффектами библиотечный интерьер? Вряд ли, незачем и противоречит задуманной эстетике изображения.

Я излагаю свои опасения в духе претензий зрителя к автору по причинам, о которых считаю нужным сказать. Во-первых, у меня возникали именно претензии и в таком виде я преподносил их Сергею Аполлинарьевичу. Он защищался. Придет время — защитой автору будет служить фильм. Но интересна и позиция защиты замысла. Во-вторых, когда сцена была в работе на съемочной площадке, положение участника конференции, в котором я невольно оказался, равно как положение зрителя, в которое я себя поставил, вызывало потребность оценить происходящее — то есть соотнести увиденное с собственными претензиями. Значит, в отличие от истории с «Домом Уризченко» мне

приходилось здесь не только устанавливать, но и оценивать факты, характеризующие замысел и отчасти открытый наблюдению путь его объективации — только не художественный результат.

Итак, Герасимов защищался. Не оборонялся, разумеется. Объяснял, как пришел к решению. Мотивировал его. И читал стихи — с этого я и начну.

Я рассказывал, как Сергей Аполлинарьевич учил Наташу работе с поэтическим словом. Как-то раз, когда кончилось очередное занятие, а мы (народу оказалось почему-то много) задержались и беспорядочно заговорили о том о сем и о поэзии,— Герасимов вдруг принялся читать стихи. Блок, Заболоцкий, Брюсов, Заболоцкий, Пастернак, Гумилев и опять Заболоцкий... Прошел час, еще полчаса, а в нем плещутся стихотворения. Щеголяет немножко: «Помните, у раннего Всеволода Рождественского...» — да кто ж его, раннего, помнит? Рождественский, Заболоцкий — вновь любимый Заболоцкий... Жаков наклонился ко мне: «Первый раз слушаете? С ним бывает — находит на него стих. В Ленинграде, помню, дня два подряд мог читать, молодой был...»

А мне подумалось другое: начал он легонько, актерски почувствовал — принимают здорово, разошелся, дал концерт, доставил публике удовольствие, большое спасибо. Но потом случалось, нечасто, к сожалению, в разговорах один на один — находил на Герасимова стих. Читал он удивительно. Но бог с ним с мастерством — особой интонацией поражало его чтение. Читал любимых и нелюбимых и мог этого не говорить — интонация говорила все. Авторская, личная интонация. Он учил Наташу: «Старайся мыслить стихами Блока...» Сам он безо всяких к тому стараний мыслит стихами любимых поэтов. И любит мыслить стихами — строкой, образом выразить свою идею. Это точь-в-точь как его режиссерские показы. А непередаваемое изображением он объяснял.

Так вот, стало быть, хотел он, когда писал литературный сценарий, включить в него «Грозу» Заболоцкого — картину рождения слова, рождения мира. Отличное стихотворение, мысль которого, как вообще философия Заболоцкого, ему, Герасимову, близка. Ему кажется, что они одинаково видят природу, людей, и хотелось бы, чтобы зрителям фильма передавалось это ви́дение. Что-то его тогда удержало, неясное, но, думает, правильное: сцену с «Грозой» не написал. Уже потом пришло сопоставление со «Скифами» — ну, Блок здесь важнее, что ли, масштабнее, ближе и нужнее фильму. Сравниться с Блоком? Нет, жизнь измерить масштабами «Скифов» — такая была задача. Измерить поэзией жизнь — об этом думалось давным-давно и вовсе не в связи с кинематографом. Было ему лет четырнадцать-пятнадцать, когда впервые прочел «Скифов»,— запало в душу навсегда, как судьба, как пророчество, как желание увидеть — сбудется, не сбудется? А несколько лет назад путешествовал за границей, в поезде просто так стал читать: «Да, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит! Забыли вы, что в мире есть любовь, которая и жжет и губит! Мы любим все — и жар холодных числ, и дар божественных видений, нам внятно все — и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений... Мы помним все...» — слушайте! Это поразительно! Это как же сегодня звучит! В фильме такая сцена должна быть, и ему самому непонятно, как он раньше — господи, в суете-то нашей — этого не сообразил. Готовясь к съемкам, все время думал, чего-то не хватает. Ночью вдруг пришло — «Скифы»! Думаете, надо было тесниться, искать новые сцепления? Да нет же, место было, именно пустоту как раз и чувствовал, и оставлял — ждал, чем ее заполнить. Что-то подсознательно, наверное, подталкивало и раньше — ведь недаром сделал Лену библиотекарем. Хотя осознавалось это по-другому. Тут, видимо, впечатления самостоятельные, хотя идея близкая: в поездках последних лет по Уралу, по Сибири всегда трогает, что везде сейчас есть у нас библиотеки — большие и малые центры культу-

ры, прямое выражение духовности. И царящая в библиотеках обстановка сосредоточенности, особой вдумчивой тишины — тоже трогает. Все глубже осмысляется жизнь — это ведь так! Нет, он не думает, что эпизоды в библиотеке будут скучны — они различны по содержанию, рассредоточены в сюжете, один и тот же интерьер просто не будет отвлекать на себя. На читательской конференции Блок за себя постоит, не в том дело, что стихи в кадре, а в том, что за кадром и за стихами, это и на съемочной площадке уже будет видно. Долгое обсуждение? Ну, об этом мы уже говорили: по его мнению, зритель полюбил слушать, что́ говорят с экрана, лишь бы говорили всерьез...

Пошли репетиции, беседы с актерами, показы, начались съемки. Собрались участники на читательскую конференцию.

Лена Бармина и «Скифы». Конференция, организованная Леной-библиотекарем, не была всего лишь производственным мероприятием. Но сказать, что читала она Блока не по службе, а по душе,— тоже было бы неправильно. Читала и по службе, по обязанности, считала своим долгом учить тому, что любит сама. Так было задумано, так воплощалось. И в образ Лены заложил Герасимов проповедничество, но особого рода. Когда сам читал «Скифов» — звучало изумление перед силой блоковых пророчеств, жизнь открывалась на виду, и в ней было «внятно все», можно было сопоставить мир поэзии и поэзию действительности. Когда читала героиня — с тем же изумлением начиналось постижение поэзии, удивляющей вдруг открывшейся возможностью предвидеть и возможностью узнать мир.

«Скифы» требовали коллективных усилий. Активно работал гениальный Александр Александрович Блок. Билась над интонациями Наташа Белохвостикова, билась впервые в жизни: не любит читать стихи, не выступала с их чтением перед слушателями. Прочла, по-моему, хорошо. И ощущение «впервые» вошло в образ, именно оно воспринималось как зримое и слышимое, на людях свершающееся постижение. Наконец, слушатели. Должен был помочь обыкновенный монтажный прием: планы героини перебиваются короткими планами слушающих. Если они внимают, это заразительно, это помогает зрителю — поддерживает, подстегивает интерес. Здесь все решалось подбором окружения. «Лица, лица, глаза, глаза»,— было сказано в сценарной ремарке, вот и надо было найти выразительные лица и вдумчивые глаза.

Блок и Женька-браконьер. Тот самый Женька (Саша Сныков), которому автор на репетиции показал лихого парня Серегу Герасимова. Обещал я тогда сюрприз читателям очерка — не выйдет, придется рассказать, что значил для описываемой сцены эпизодический персонаж. Женька поднимался, когда Лена, закончившая чтение, предлагала собравшимся задавать вопросы. Женька спрашивал вроде бы ни к селу ни к городу: «Почему, вот, бывает, читаешь какой-нибудь стих, будто даже непонятно или, вернее, не все понятно, а мороз по коже идет? А другой раз читаешь — все понятно, а мороз не идет?» Блистательная реплика. Боевая и напористая. Простая, но в своей непосредственности точно и остроумно раскрывающая конкретный характер и к тому же полно выражающая глубину поэтического восприятия. Резко контрастная в данной ситуации и тем самым дающая простор для драматургии сцены. Герасимов, как многие авторы, любит реплики «с улицы», подслушанные, непридуманные, меткие. Но эта придумалась сама собой: она своя, в ней собственно герасимовское отношение к поэзии.

Но на съемках, где эта реплика должна была прозвучать естественно, без нажима, но с явным юмором, ничего не получалось, хоть убей. Трудной была «пересадка характера» (выражение Сергея Аполлинарьевича). Исполнителю не хватало лукавой простоты. Будущий актер Саша Сныков мне пожаловался: «Я тут для себя нашел уйму приспособлений и не забываю о них, а все равно не выходит». Но потому-то и не выходило — перемудрил студент. Режиссеру пришлось скрести Сашу, обдирать шелуху

втуне приготовленных «приспособлений». В конце концов реплика заработала. К счастью, на читательской конференции завязалось острое столкновение Женьки с Блоком, оно определяло собой драматургию сцены, все приводило в движение.

Обсуждение. Женька вопросом не ограничился. Он пошел в наступление на поэта, критиковал его за преждевременные непродуманные предвидения, не выдерживающие сравнения с исторической реальностью. Парню возражали то весело, то сердито, с ним спорили. Блока под защиту не брали — разговор пошел о жизни, о том, что было, и о том, что есть. Пристрастность высказываний, внешняя нерегламентированность диалога придавали сцене верный тон. И в ходе разговора действующих лиц явственно прорисовывались и смыкались два плана, два значения, оправдывающие, по мнению автора, место этой сцены в фильме. В одном измерении, в высоту,— это был разговор-раздумье о судьбе родины, в другом, в ширину,— исподволь предложенное зрителю размышление об идеях самого фильма, о жизни, в нем изображенной, это был урок поэтического осмысления бытия.

Третьим измерением, придающим, как известно, объемность предмету, были, должны были стать новые линии, ведущие в глубину характеров главных героев. Для Лены Барминой эта сцена решает многое. Все, что было ранее заявлено в характере и судьбе героини, здесь действует. Все пережитое в поездках с отцом, все прочитанное в книгах, все, с чем встретилась она, познакомившись с Черных,— все оживает в чтении стихов. Василию Черных тоже понадобилась читательская конференция — герой предстал в новом ракурсе. Монтажные планы-перебивки: Черных слушает «Скифов», слушает Лену — удались актеру. Это, может быть, единственный случай в картине, где Шукшин специально заботился о выразительной мимике. Что же выразил? Потрясение. Но не перед поэзией, хотя и Блоку он внимал. Потрясен был Черных поэтичностью Лены, здесь ему по-настоящему открылась ее душа, в этот миг почувствовал он силу своей и ее любви. Читательской конференции тоже понадобился Черных. Его монологом завершалась сцена. Его понимание прочитанного, им же соизмеренное с действительностью,— ключ к зрительскому пониманию. Жизнь, как ее воспринимает Черных, жизнь, какой он стремится ее делать,— отсюда, в частности немаловажной, прочерчивается путь к пониманию всего фильма, стало быть, сюда, на читательскую конференцию, зрителю надо пойти.

В черновом монтаже сцена мне понравилась. О дерзании длиной в пятьсот метров я не вспоминал. Да было ли оно, дерзание? Было. И надо его оценить. Как оцениваем мы ответственность художника перед обществом, перед собой, перед своим замыслом.

●

Ставлю последнюю точку. Герасимов монтирует фильм. Это труднейший период, здесь автор сам обязан придирчиво пересмотреть все, что накопилось в его работе и в размышлениях. Скоро он сам расскажет об этом. Фильмом «У озера».

Рассказы кинематографистов

Евг. Габрилович

Вторая четверть

IV

Мы были с ним в одной литгруппировке — Литцентре конструктивистов, мы были там братья-соратники, но здесь он был автором, а я всего только пианистом по легким жанрам. Другим пианистом, на жанры серьезные, был в театре Л. О. Арнштам. То был театр имени Мейерхольда. Сельвинский принес сюда свою пьесу «Командарм 2», кажется, в 1928 году. Так это или не так, но год постановки — 1929. Год, когда я разбранился с Мейерхольдом. Вернее, он разнес меня по всем швам и велел подать заявление об уходе. Я подал. Меня уволили. Вот и все.

И репетиции «Командарма» были последними, на которых мне довелось побывать до моего ухода.

То были трудные для Мейерхольда времена. Репертуара не было. Мастер перессорился со всеми видными драматургами, которых он на диспутах и в глаза называл «так называемыми». Так называемыми — революционными и так называемыми — драматургами. Это очень не нравилось драматургам, и они не несли в его театр пьес.

Это не нравилось и многим другим, вовсе не драматургам. Все чаще и чаще обрушивались на Мастера удары со всех сторон. Его называли зачванившимся, диктатором, эгоистом, убивающим подлинный революционный театр. Если принять во внимание, что еще недавно многие критики называли его создателем революционного театра, водителем театрального Октября, режиссером, указующим путь, то можно легко представить себе диаграмму его судьбы.

С годами эпитеты приумножались, нападали враги, нападали друзья, отступившие в сторону. Вокруг бушевал ураган, он мотал и бросал ладью Мейерхольда, изнуренную, истощенную, потерявшую курс, но все же маячившую над водами. Но вот удар ветра — и нет ее.

Затем театр закрыт, и Мейерхольд идет работать к тем, кто всегда боролся против него. Он, подлинный спутник Станиславского по нескончаемым поискам и всегдашней неудовлетворенности, вынужден работать с вечной оглядкой на шепот, который гремел из-за кулис. «Константин Сергеевич так бы не сделал!.. Константин Сергеевич за это бы не похвалил!..»

...Мейерхольд встретил пьесу Сельвинского ликуя. Как всегда, приняв пьесу к постановке, он возводил ее автора в ранг Пушкина или Шекспира. И делал

Продолжение. Начало см. «Искусство кино» № 1, 2 за 1969 год.

это искренне, убежденно, с восторгом. Так было и тут.

«Небывалая сила! Беспримерный стих! Настоящая революционность!.. Ну дайте я вас поцелую!.. Эпоха! Рубеж! А какой язык! Ну дайте я еще раз вас поцелую!»

Пьеса Сельвинского, на мой тогдашний и теперешний взгляд, интересна, но ее сильно бранили уже тогда, на корню. В ее основе бунт штабного писаря, интеллигента Оконного, против железного командарма Панкрата Чуба, сильного, боевого, но политически слабо развитого и культурно бедного. Оконный, сфабриковав фальшивый приказ, смещает Чуба, сам становится командармом, за что потом и идет под расстрел. Впрочем, до этого он успевает покомандовать армией и взять город, который по стратегическим соображениям не следовало брать.

Как я уже говорил, пьесу до постановки сильно ругали. «Нет строительства Красной Армии»... «На первом плане — истерик, интеллигент»... «Автор симпатизирует Оконному»... «Автор любит Оконного»... «Автор не любит Чуба»... «Автор клевещет на Чуба»... «Автор шельмует рабочих, выдвинутых на командные посты»... «Стихи не сценичны»... «Образы не сценичны»... «Слишком длинны монологи»... «Слишком сложны рассуждения»... «Так не пишут для театра»... «Этого не переварит театр»...

Мейерхольд неистово защищал пьесу. Он говорил, что вещь изумительна по словесной живописи, по языку и стиху. Он говорил, что не боится длины монологов и обилия сложных мыслей, потому что именно в этом-то и заключена сценичность. Не страшится несценичности монологов, ибо эта несценичность сценична. Но сценичность новая, непривычная, еще неведомая — основа грядущего политического театра, который грезится ему. Именно так, говорил Мейерхольд, надо писать для театра. И именно это должен осуществлять новый театр.

И еще он говорил, что автор ненавидит Оконного. Смеется над ним. Клеймит его. И любит Панкрата Чуба. Восторгается им.

Вот тут я должен взять слово как мемуарист. В те годы я неплохо знал Сельвинского и могу сейчас утверждать, что хотя автор и действует против Оконного всеми видами поэтического оружия (от сонетов до интермедии), клеймит и поносит его, но есть все же в этом странном Оконном нечто близкое автору, даже родное ему. И напрасно литературные друзья, стремясь сегодня защитить Сельвинского, отрицают это.

Оконный близок Сельвинскому по какому-то внутреннему полету, по душевной смятенности и внешней самоуверенности. По отчаянности. По страсти к самоутверждению. По жару быть командиром.

Конечно, Оконный совсем не Сельвинский, но есть тут отблеск его.

И еще позволю себе догадку, что хотя Сельвинский весьма уважает Панкрата Чуба, но Панкрат сильно тревожит его. Тревожит своей абсолютной уверенностью во всем, им решенном. И наш поэт ходит вокруг Панкрата смущенной поступью, уважая его, но поеживаясь под его взглядом.

Во всяком случае, трагедия «Командарм 2» многозначна и многозначительна, и не потому ли Сельвинский сказал мне как-то по прошествии трех десятков лет, что его пьеса истинно современна.

Я помню репетиции «Командарма 2». Мейерхольд с Сельвинским сидели за слабо озаренным режиссерским столом, и Сельвинский шептал про себя стихи, которые актер произносил на сцене. И вскакивал и стонал, когда актер произносил их не так или не с той интонацией.

— Не так! Не так!

Тогда актер, щурясь со сцены во тьму, сердито говорил:

— Эти стихи невозможно произнести! Надо их подработать!

А Сельвинский в ужасе восклицал:

— Подработать?! Такие прекрасные стихи!

И, стоя в темном зале, он декламировал не получающийся у актера монолог, скажем, рассказ комдива Боя о расстреле Доронова:

«Простите,— говорю,—товарищ Доронов,
Не я бью — революция бьет».
А он, великатно так ручкою тронув,
«Брось,— говорит,— скука заела,
Делай свое революционное дело!»
От этих его золотых лозунгов
Вскричал я «ура» и, как был, с коня
Всадил в героя четыре огня!

Надо сказать, что с постановкой «Командарма» произошла довольно обычная для театра Мейерхольда история. Мастер, ранее обрушивавшийся на тех, кто твердил о несценичности пьесы, о недоступных актерским возможностям стихах, восхищавшийся виртуозностью рифм, бурными стремнинами слов, сложными сплетениями тем,— теперь, когда репетиции перешли на сцену, щедро обогащал будущий спектакль великолепными режиссерскими открытиями, но одновременно убирал из текста именно эту сложность, эту огромную работу стиха, и как раз на том основании, против которого он ранее возмущенно протестовал: ради необходимости предоставить актерам сценический материал, без труда ими выражаемый и легче доходящий до зрителей... И вот к автору все время летели просьбы о переделке, смягчении, упрощении.

Кончилось это тем, что Сельвинский, по его словам, сам перестал узнавать свою пьесу. Самое неприятное, однако, заключалось в том, что театр в пылу упрощений упростил и самый конфликт Чуб — Оконный, удалив его многозначность и многозначительность, отобразив только самый внешний, грубый, захоженный смысл этого конфликта. Пьеса на пути к своему сценическому воплощению приобрела поразительные режиссерские краски, но утратила дискуссионный характер, рокот грядущих гроз и литературную глубину.

Впрочем, оценивая этот казус, следует помнить обстоятельства времени и обстоятельства Мейерхольда.

Насколько помнится, спектакль не имел особого успеха. Впрочем, возможно, тут память и изменяет мне, потому что к тому времени я уже ушел от Мастера, сделался журналистом, и мои занятия и увлечения с каждым днем все отдалялись от театра.

...Я впервые увидел Илью Сельвинского в начале двадцатых годов на каком-то его выступлении в Большом зале Дома Герцена, столь знакомом сейчас студентам Литинститута, равно как и тем, кто пробовал свои силы в стихах и ораторстве в те давние времена. Я был тогда членом литгруппы «Московский Парнас» и, будучи таковым, боролся против всех других групп. Впрочем, борьба эта не выходила за грань палисадника Дома Герцена, лишь иногда переплескиваясь на близлежащий бульвар. Как ни странно, в Дом Герцена постоянно собиралось много публики, но публики особой, своей. Сюда приходили студийцы драмстудий, студийки балетных школ, ребята из Вхутемаса, странствующие поэты и вообще все странствующие по Москве. Все это кричало, топало и рукоплескало, не снимая пальто и кашне. Женщины были в длинных ботинках и простоволосые. Флирт шел наглядно и напропалую. Все это было именно так, и даже кое-что гораздо похуже, и летописцы литературы, возможно, не без оснований обливают презрением этих прозаиков и поэтов, не имевших за собой ни издательств, ни денег, ни типографий, ни даже буфетов с повидлой и простоквашей.

Но удивительно и, вероятно, все же заслуживает внимания и то, что именно здесь начинали читать, шептать и кричать свои стихи и рассказы многие из тех, кто потом стал известен в советской литературе. Порой популярен, порой прославлен, а порой и всенародно знаменит.

Я помню Сельвинского в Доме Герцена в матросской тельняшке, в синем бушлате, с тонкой черточкой усиков над губой. Голос у него был громадный. И этот голос гремел, когда он пускал его во всю силу, читая с грохотом и придыханиями свой «Цыганский вальс». И становился

вдруг легким, лукавым и ласковым, когда он рассказывал миру о Малхамовесе:

> Красные враги. Галифе из бархата.
> Где-то за локтями шахматный пиджак —
> Мотька Малхамовес считался за монарха
> И любил родительного падежа.

Выступления Сельвинского предварял разъяснительной речью его первый собрат по конструктивизму А. Н. Чичерин.

Но вскоре Сельвинский (или Илья-Карл Сельвинский, как он обозначал себя на первых порах) отставил Чичерина от конструктивизма и рядом с ним возник молодой человек, высокий и тонкий, с острым чувством стиха, великой преданностью поэзии и фундаментальными знаниями во многих не соприкасающихся с литературой областях. То был Корнелий Зелинский. Он встал бок о бок с Сельвинским и прошел с ним самый сложный отрезок пути. Во всяком случае, когда я вступил в их группу, они представлялись мне одним целым.

Я стал конструктивистом, кажется, в 1924 году, дезертировав из «Московского Парнаса». Впрочем, до этого оттуда ушли почти все. Надо было искать иных прибежищ. Конструктивисты (не слишком уверенно) позвали меня. Я вступил.

О конструктивизме написано очень много, и многие утверждают, что их связывала общая теоретическая программа, «тактовая просодия», «локальный прием» и т. д. Я уверен, что это совсем не так. Не связывали нас и наши обильные декларации. Каждый писал по-своему, и уже потом наши главари разъясняли, в чем и как тут конструктивизм. Конечно, я был очень малым из конструктивистов, из незаметных, но все же берусь утверждать, что никто из них (даже нередко Сельвинский) не руководствовался в своей практике теориями. Мы их отстаивали вплоть до словесных или даже физических схваток в Политехничке, но над листом бумаги каждый вел себя по себе. И чувствовал слово, пейзаж, строку, человека, историю — по себе.

Поэтому нельзя в один ряд ставить работы Багрицкого, Луговского, Инбер, Сельвинского, Агапова, Панова. Естественно, они совершенно разные. Тем более занимательно и занятно, что конструктивисты, понимая, что все они — разные, все же соединяли себя в единстве.

Это единство было гораздо сложней и важней единодушия технологии и программной догматики. Единение было здесь не в «локальном приеме», не в гимнах технике, но в одах инженерам (как уверяют иные литературоведы), единство было в общей ненависти к литературе бескрылой, стелющейся, штампованной, как резиновая подошва. В отвращении к банальному образу человека, явления, слова. К литературному хламу. Литературной беспомощности. В остром чувстве нового, бьющего в облака.

И еще было нечто, объединявшее нас. Никто из нас, насколько я знаю, не имел пролетарских корней, все мы были в общем-то картами одной колоды, каждый пришел к революции своей дорогой, однако, придя, мы стремились в стихах и прозе не подтушевываться под известное всем, а найти СЕБЯ в революции, чтобы преданно служить ее целям. Служить не чужим, а своим миром слов, своим ходом чувств и открытий.

Конструктивизм много и сильно критиковали в то время. Обвиняли в штукарстве и фокусничестве. Время ушло, все это стерлось, и есть ли смысл оправдываться сейчас? Могу лишь сказать, что вопреки поверхностной видимости именно наше содружество (так видится мне сейчас) уводило нас от штукарства и фокусничества, от жонглирования аппетитными строчками. Оно истребляло нашу шоколадность и ввергало нас в жизнь, в огонь.

Главной силой в конструктивизме был И. Л. Сельвинский.

Этот молодой человек с черточкой усиков над губой шел от словесной эквилибристики к реализму, к народу, не поступаясь ничем из того, что было его стихом, стихией и мастерством. Всю жизнь его бранили за сложность, но он не поступился своею сложностью. Он сложно строил,

сложно рассказывал, сложно раздумывал, и там, где другие говорили о революции легко, привычно и просто, он в рассказе о ней словно бы выворачивал собой дубы. Теперь, когда читаешь его стихи, поэмы и драмы, понимаешь, что он был прав.

Я не скажу, чтобы он был скромен. Уже тогда, в те ранние годы, он наделял каждого из нас фамилиями поэтов пушкинского созвездия, не оставляя сомнения в том, с чьей фамилией он ассоциирует себя.

Но, по правде сказать, для меня сейчас ясно, что уже в те годы он был одним из самых наших больших поэтов-монументалистов. Монументалистом не иллюстраций, монументалистом в походке характеров и страстей.

Самонадеян (и очень!) он был, как мне думается, только внешней, так сказать, освещенной своей стороной. Он часто читал свои вещи у себя на мансарде, на конструктивистских собраниях. Читал огромным, сверкающим голосом, тараня пространство грудью, взором и кулаками. Но вот окончено чтение, и Илья-Карл глядит вокруг ожидающими, неверными глазами, и вопрошающа его грудь, и вопрошающи кулаки. И весь он, таранивший и сверкавший, становится смирным, и кротким, и медленным, и беззвучным, и ждущим оценки, и страшно ранимым — и это вторая, неосвещенная его сторона.

В те годы у меня были две привязанности в искусстве — Сельвинский и Мейерхольд. Занятно, что я, принадлежа к совершенно полярной школе, к течению, если так можно сказать, переживаний, психологического исследования, к манере иссечения отдельного, и столько нервов положивший на то, чтобы утвердить это течение в нашей кинодраматургии,— я всю свою жизнь защищал Мейерхольда с его школой трагического гротеска и сценических преувеличений, а также Сельвинского с его монументальной игрой стиха. В них моя молодость, я вышел из этих недр, оба они — мои, хотя я так далек от них и по ухваткам и по калибру.

Я называл Мейерхольда «стариком», потому что его мастерство казалось мне непостижимым и вещим. По той же причине я говорил о Сельвинском в те годы «старик», хотя он был моложе меня на несколько месяцев.

Мы собирались по очереди друг у друга, пили чай, ели печение «Ленч», декламировали поэмы, бранили недругов, хвалили друзей, сближались с рапповцами и ссорились с ними, возносили Леф и низвергали его, восхищались всем необычным, неведомым, небывалым в литературе, мы шли по жизни, кипевшей, бурлившей, вздымавшей революционные лозунги и дела, шли неистово, необузданно, включенные всеми своими помыслами, всей кровью в искусство, освистывая и рукоплеща, как это и подобает людям, сочиняющим картины, музыку или стихи.

Но понемногу тучи сгущались, и гром, все время рокотавший вдали, ударил над нашими головами. В печати стали появляться эпитеты, все более резкие. Конструктивизм обзывали интеллигентщиной, потом классово чуждой интеллигентщиной. Да, тут было уже не до защиты формулы, выдвинутой К. Л. Зелинским и состоявшей в том, что новое дело, новая литература, новая социалистическая культура созидают свой новый стиль, свои новые методы, и это есть методы конструктивизма!

Конструктивисты зачеркивают свое наименование и принимают новое: «Бригада М-1», хорошее, как казалось нам, потому что в нем присутствует крепкое, точное, рабочее слово «бригада». Сельвинский идет работать электросварщиком на московский электрозавод.

Но не уменьшился гром. Над «Бригадой» грохочет та же гроза, что и над конструктивистами.

Есть у И. А. Бунина рассказ о том, как некая девушка, простившись однажды осенним днем со своим женихом, уже не увидела его никогда: шел двадцатый век

и разметал их по сторонам, и они разлетелись — кто к жизни, кто к смерти. Осталось только одно — вспоминать.

Вот так же произошло и с нами. Уйдя однажды с собрания «Бригады», уверенный в том, что снова приду через неделю, я уже больше не приходил. Некуда было — «Бригада» распалась.

Мы перестали встречаться. Осталось только одно — вспоминать.

...Я встретился с И. Л. Сельвинским во время войны на фронте, у Черного моря. Редакция армейской газеты, где он служил, стояла в парке одной из известнейших здравниц. Насколько я помню, она разместилась в бывшей санаторной поликлинике, среди заросших дорожек, забытых клумб и бескрыших беседок, стоявших остовами над обрывом: железо и дерево были с них содраны и пущены на военное дело.

Мы долго обнимались с Сельвинским, как и положено встретившимся на войне друзьям. Обнимались, разглядывали друг друга, опять обнимались. Сельвинский был в круглой шапке-кубанке, в орденах, медалях, значках по широкой груди, в очках и без усиков. Он показался мне несколько декоративным среди этих потрепанных деревьев, где все еще значились вырезанные ножом сердца, среди кальсон и портянок, болтавшихся на веревках,— видать, в соседнем подразделении был банный день. Впрочем, возможно, что банный день был в редакции.

Сельвинский, смеясь и рассказывая, повел меня в комнату, которую шутя называл своим кабинетом. Здесь когда-то работал зубной врач, кресло давно уже уволокли, на полу валялись какие-то стружки, в углу висел давно пустой шкафчик с аптекарским знаком змеи и чаши, но запах зубоврачебных лекарств бессмертно витал над нами. Да возле дверей сохранился санпросветский плакат с изображением больных и здоровых зубов и воспаленных десен.

О чем мы говорили с ним? Этого я не помню. Наверно, о самом важном и трудном в стране и в войне — только так говорили тогда, встретившись на фронте, друзья. И, наверно, мы вспоминали мансарду, печенье «Ленч», литбитвы и литпримирения.

А после Сельвинский повел меня к берегу моря. Берег у самой воды был весь опутан колючей проволокой, пляж был в тряпках, щепках, в грязи, и запах йода и волн гулял над грифельным сланцем откоса. Здесь он прочитал мне свою «Россию»:

Я твой, я вижу сны твои,
Я жизнью за тебя в ответе!
Твоя волна в моей крови,
В моей груди не твой ли ветер?
Гордясь тобой или скорбя,
Полуседой, но с чувством ранним
Люблю тебя, люблю тебя
Всем пламенем и всем дыханьем.

Он прочитал мне тогда еще с десяток своих новых стихов — было тут и немало неверного, слабого, как это часто бывало у него, но рядом с этим было и нечто такое грозное, такое бескрайнее в гневе и прославлении, такое свирепое в своей силе, что по руке и поступи было доступно только ему.

Затем к нам на пляж пришли другие ребята из газеты, и мы сидели, и толковали, и принимали некую толику положенного спиртного, и пели приличную случаю песню:

Люблю я рано утречком
Над речкою сидеть,
Бутылку водки с рюмочкой
В запас с собой иметь.
Сидишь, а рыбка клюется,
Сомненья далеко.
Порою так наклюнешься,
Что встать уж нелегко.

Уехал я поздно, машина резво шла по знаменитой курортной дороге, где все еще висели автобусные таблички, побитые солнцем и дождем, где темно, мелькали деревья, когда-то изрезанные влюбленными, и где теперь была пустота да дальние и внезапные вспышки. Я закрыл глаза, все смешалось во мне и осталось только покачивание машины. Неужели это не сон — этот юг, кипарисы, платаны, подштанники, зубы, йод, галька, стихи? Неужто это действительность, и я в этих благословенных местах, а в десятке кило-

метров от меня идет кровавая схватка. И я еду туда. Туда.

> Люблю я рано утречком
> Над речкою сидеть...

...После войны мы виделись редко. И главным образом в писательской поликлинике. Фразы, привычные, как осенний насморк: «Ну, как жизнь?» «Ну, что нового?»... И такие же готовые, расфасованные ответы. Он жаловался на болезни — к этим жалобам я относился со сдержанным недоверием, он оставался в моем представлении могучим, как слон. И, потолковав о сердце, почках и печени, мы расставались как-то стеснительно и неловко. Во всяком случае, такое чувство было во мне.

Он много сделал за эти послевоенные годы. Все время мелькали в газетах заметки о его новых и новых вещах. После его кончины остались груды страниц, опубликованных и неопубликованных. Мне казалось тогда, что в противоположность иным писателям моего поколения он выполнил все, что ему было назначено судьбой.

Все дальше и дальше мы отходили друг от друга. Старость заметна и тем, что все меньше вокруг былых друзей. Вот их уже не больше десятка. Потом — с пяток. Потом — три, два. Затем — смерть.

У меня случился сердечный припадок, и я попал в Институт по сердечным болезням, на первый этаж. Отдышавшись и приняв соответствующие инъекции и вливания, я примерно через неделю узнал, что здесь же, на третьем этаже находится И. Л. Сельвинский. Я решил тут же пойти к нему. Но не смог. Не хватало дыхания добраться до лифта. Несколько раз я отправлялся в путь. Но когда лифт был уже рядом, перехватывало что-то в груди, и губы, как жабры, хватали воздух. Такова жизнь: вначале мечтаешь о славе, о счастье, а под конец — о том, как бы дойти до лифта.

Вот мы и не встретились с ним в институте, он выписался и уехал на дачу. Я остался. И здесь, в институте, узнал о его кончине. Так и не обменялись мы с ним в последние годы ни мыслями, ни стоящими словами.

Прошло, вероятно, не меньше двенадцати месяцев, я был в подмосковном писательском доме, когда один из верных учеников Сельвинского устроил вечер в честь его жизни и творчества. В столовой выключили электрический свет, зажгли свечи, читали стихи. Назвали вечер чуть-чуть декоративно: «Реквием», и это чем-то напоминало мне кубанскую военную шапку поэта и фасадную выправку его груди и плеч.

Но вот зазвучал его голос — пластинка рассказывала нам, как он читал свои стихи. Это были выбранные стихи, и голос его тоже был как бы отобранный — специально для чтения под пластинку. Я слушал, как завороженный, и было такое же чувство стеснения в сердце и перехвата в груди, как тогда, когда я шел к нему в институте и не дошел. Стихи потрясли, ошеломили меня. Механический репродуктор, шурша, декламировал их, но я давно не чувствовал ничего, в чем было бы столько крови и столько дыхания.

Я шел к нему и не дошел. Я понимал, что это большой поэт, но никогда не раздумывал о степени его граней и высоты. И он прогудел мимо меня — далеко и мимо. И сидя в этой столовой, перед этими шикарными свечами, я думал о том, сколько усилий потратил он на минутные схватки, минутные огорчения и виктории. А надо было писать, писать и писать!

Я думал теперь о том, сколько же он не добрал из того, что назначалось ему судьбой. Впрочем, даже прожив жизнь, можно ли утверждать, что знаешь, что тебе назначалось?

V

Я не был в Испании во время гражданской войны. Но некоторые из моих тогдашних коллег по газете, побывавшие там, рассказали мне многое. Особенно хорошо,

с точным знанием обстоятельств и дел рассказывал М. Е. Кольцов — невысокий, в очках и крепких, на толстой подошве ботинках.

В конце тридцатых годов я начал писать сценарий о борьбе республиканцев с франкистами. Но не дописал, сложил в папку. А вот недавно вынул из папки, дополнил мотивами из книги того же Кольцова и получил пять отрывков. Вот они.

1

Франция. Небольшой городок. Южное, ленивое утро. В сквере возле мэрии играют дети. Тут же рядом кафе. Кафе почти пусто в этот ранний час. За столиком в глубине сидит человек: он толстоват, невысок, в пиджаке и крагах. Это Генерал. Он читает парижскую газету, возле него небольшой чемоданчик. Из-под газеты Генерал зорко поглядывает на дверь. Кто-то из посетителей бросает в музыкальный автомат монету. Танго.

...День. В скверике детей уже нет. Два старика играют на скамейке в карты. Женщины вяжут, мелькают спицы. О чем-то жарко судачат два маляра. Час завтрака, и в кафе уже много народа. Снуют гарсоны. Возле Генерала целый ворох прочитанных французских газет. Входит Андре и, поискав глазами, направляется к его столику.

— Я опоздал,— говорит он.— Вы хорошо доехали? Выпьем перно... О морали французских летчиков второй четверти нашего века надо будет написать особую повесть.

— Меня тошнит от перно,— сказал Генерал.— Я буду пить вермут... Что случилось? Я лечу?

— Пять пилотов должны были перегнать сегодня в Мадрид машины. Они были мне рекомендованы и получили деньги сполна. (Гарсон принес две рюмки — перно и вермут, поставил на столик, ушел.) Трое из них подошли ко мне час назад и сказали, что не полетят.

— Я не лечу?— снова спросил Генерал.

— Они были даже остроумны,— продолжал Андре и выпил перно.— Они сказали, что полученные ими деньги сами по себе были таким сильным впечатлением, что они не желают более сильных.

— Я не лечу?— в третий раз спросил Генерал.

— Терпение. Остаются еще два пилота,— сказал Андре.— Они могут сделать все, что им заблагорассудится. Например, пригнать самолеты вместо Мадрида к Франко. Вы понимаете?

— Да.

— Во всяком случае, эта комбинация не для вас. Вам лучше потерять неделю, чем попасть в объятия Франко вместо того, чтобы обнять Ибаррури.

— Неделя? Это невозможно. Я должен лететь сейчас.

— Безрассудно!— сказал Андре. Он подозвал гарсона и расплатился.— Мне это особенно ясно, потому что я тоже лечу сейчас, со вторым самолетом,— сказал он, когда гарсон ушел.— Идемте, хотя это безрассудно!

Этот захолустный аэродром имел непринужденный и небрежный вид. Французский ажан сидел в соломенном кресле. Андре беспечно разгуливал у ангаров, толкуя с рабочими. Генерал издали следовал за ним. Когда они подошли к двухмоторной машине, винты ее уже тихо вращались. Андре спросил парня, лежащего на траве чуть поодаль:

— Сигареты, мсье?

Тот неторопливо протянул ему сигареты. Андре извлек из пачки одну, щелкнул зажигалкой. Затянулся. И в клубах дыма сказал Генералу:

— Чего же вы ждете?

Генерал мгновенно вскарабкался в кабину машины. Там уже были два пассажира. Но кресел не было. Девушка в белом резиновом плаще, загорелая, с цветком в петлице жакета, сидела на длинных, цилиндрических авиабомбах, прикрытых брезентом. Старик с седой головой и аккуратным прямым пробором примостился в переднем стеклянном «фонаре» возле

груды сваленных ручных пулеметов. Груда тоже была под брезентом.

Парень, что дал Андре сигарету, встал с травы и, не прощаясь с Андре, лениво прошел в самолет и сел на пилотское место. На нем не было ни шлема, ни перчаток. Рабочий ловко выбил колодки из-под колес. Андре помахал Генералу.

— До встречи в Мадриде через два с половиной часа! — крикнул Андре на прощанье.

Сразу, крутым виражом, машина пошла в высоту. Одно мгновение был виден Андре. Он стоял, расставив ноги, с сигаретой в зубах. Генерал посмотрел на свои часы.

Было три часа дня.

...На часах Генерала было шесть. Прошло уже три часа, а самолет все еще летел. Внизу шли холмы, пустынные плоскогорья. Генерал тихонько переложил пистолет из заднего кармана брюк в карман пиджака. Девушка, сидевшая на авиабомбах, не обратила на это никакого внимания: она полировала ногти. Старик с пробором неподвижно сидел возле своей смертоносной груды.

...Прошло еще четверть часа. Генерал поднялся и встал за спиной пилота. Тот чуть-чуть оглянулся, кончики пальцев на штурвале.

Генерал спросил:

— Мы прибываем?

Пилот шевельнул плечом и ничего не ответил. Генерал вернулся на свое место. Девушка, подмазывавшая тем временем ресницы, видела эту картину.

— Что с вами? — спросила она.

— Мы давно должны были быть в Мадриде,— отвечал Генерал.

— Сядьте! — сказала девушка, продолжая свою работу.— И не будьте бабой!

...Прошло еще десять минут. Генерал решительно встал и подошел со спины к пилоту. Тот и не пошевелился. Черные, блестящие, чуть лысеющие волосы. Маленькое ухо. Все время он словно дремал.

— Как дела, приятель? — спросил Генерал.

Летчик не отвечал. Генерал медленно вынул пистолет. Вдруг старик кашлянул и кивнул вниз. Серой известковой массой, в облаках пыли, внизу возникал город. Он казался одиноким среди гор.

— Мадрид! — вяло, через плечо, сказал пилот.— Я сделал крюк через горы, чтобы не встретиться в воздухе с фалангистами... Спрячьте вашу игрушку!

2

Алькасар. На крутом холме высится здание Военной академии, занятое мятежниками Франко. По холму, уступами вниз, спускаются разбитые и пустые хижины и дома. У самого основания холма — ворота церкви Святого Креста. Они раскрыты настежь, тут стоит человечек в грубых ботинках, в куртке, в очках. Он смотрит на холм.

За его спиной, в церкви, набитой республиканскими милисьяносами, идет митинг. Говорит оратор, слов его не слышно из-за ликующего и грозного гула толпы, но жесты настолько красноречивы, что все понятно. Он бьет себя в грудь, вздымает кулаки к небу, хохочет, стреляет из пистолета в потолок и машет в воздухе знаменем.

И каждый такой его жест возбуждает рев, ликование, ответные бурные жесты толпы, среди которой немало женщин (они в брюках, на высоких каблуках, с ружьями и кинжалами, с высокими испанскими гребнями в прическах). Наконец оратор заканчивает свою речь пронзительным взмахом руки, устремленной вперед, и толпа возбужденных людей грозным потоком направляется к выходу. Ружья, сабли, обнаженные кинжалы. У некоторых по груди и животам полотнища с лозунгами: «Вива Педро Кропоткин — эль хефо дель анархисмо мундиаль!» «Вива камарада Карлос Маркс!»

Однако как только первая группа вываливается из дверей церкви на площадь, раздается пулеметная очередь с вершины холма (со стороны занятой франкистами Военной академии), и группа

опрометью бросается обратно в церковь, вдавливаясь в толпу. Пауза. Вторая группа с победными криками, размахивая охотничьими ружьями и саблями, вываливается на площадь. Пулеметная дробь. Бросая оружие, люди устремляются назад.

Но тут, откуда ни возьмись, появляется из-за угла церкви какой-то испанец артиллерист. Прикрываясь щитком, он выкатывает небольшую пушку и стреляет в вершину холма, где за оградой засели мятежники. После каждого выстрела десять-пятнадцать человек перебегают из церкви мостовую и накапливаются у подножия холма.

Вместе с другими перебегает и наш знакомец — человек в грубых ботинках, в куртке, в очках. Теперь начинается самый подъем. Подъем берут перебежками, вдоль стен. Это похоже на игру в прятки.

На четвереньках или просто нагнувшись, первая группа (среди них и наш человек в очках) вбегает в небольшую постройку, стоящую на полпути к вершине. Крыша провалилась, стропила горят, но люди, взобравшиеся сюда, счастливы тем, что добрались, и целуются, обнимаются, поздравляя друг друга с победой. Кто-то сорвал со своей груди полотнище с лозунгом, вскарабкался на стропила и замахал полотнищем над головой.

И сразу же пулеметы мятежников начинают бить сверху, прямо в скопившихся в постройке людей. Образуется нечто похожее на загон или бойню. Вопли, давка. Все, кто уцелел, пролезают через стены на холм, чтобы спастись бегством. И впереди всех бежит тот, кто говорил речь в церкви. Все катится вниз, вниз, минует улицу и вламывается обратно в церковь Святого Креста.

И снова выкатил свою пушечку артиллерист. Опять перебежки к подножию холма, и потом вверх. Теперь дело пошло быстрее. Вершина холма с оградой Военной академии уже в двадцати, в пятнадцати, уже в десяти шагах... Люди ползут. Среди них и наш человечек в очках. Вот и ограда, но тех, кто дополз сюда, человек двадцать пять, не больше. Надо подождать, пока взберутся другие.

Однако внизу заминка. Мятежники поставили пулеметную завесу посреди холма. Сверху видно, как маленькая группа республиканцев ринулась вверх. Некоторые упали, человек пять взбираются к ограде. Но это все. Больше нет никого.

Маленький человек вытирает пот, снимает очки, протирает их. И вдруг в его близоруких глазах появляется крайнее изумление. Сверху отлично видно, как те, кто не добежал до вершины и остановился на середине холма, спускаются теперь вниз. Стрельба совершенно утихла, и спускаются они не спеша и совершенно спокойно.

— Что с ними?— изумляется человечек.

— Они хотят есть,— отвечает испанец, опоясанный саблей и лежащий с ним рядом.— А теперь час обеда.

— А эти?— человек кивком головы показывает на ограду, за которой сидят мятежники.— Почему они не стреляют?

— Эти тоже обедают.

Внизу дымят кухни, в тени церковных стен сидят бойцы революции, едят, пьют вино. Настроение у них совсем неплохое. Да и тут, за оградой, тоже дым от кухонь. И только те, кто взобрался сюда сквозь смерть,— только эти лежат в трех шагах от ограды, под палящим солнцем, которое плавит мозги.

— Ну, нет!— взрывается маленький человечек.

Он поднимается на колени, вынимает из-за пояса две ручные гранаты, делает знак, чтобы и другие сделали то же самое. Взмах — и за ограду летит целый дождь гранат. Страшный грохот, дым. Валятся ветви старых деревьев, звенят стекла. А бойцы и маленький человечек несутся вниз по холму, как мальчишки, что позвонили у парадной двери и удирают по лестнице.

3

МАДРИДСКИЙ НОЯБРЬ, 1936 ГОД. ПРАВИТЕЛЬСТВО РЕСПУБЛИКАНЦЕВ ОСТАВИЛО ГОРОД. МАГАЗИНЫ ЗАКРЫЛИСЬ, ВОКРУГ БЕЗЛЮДНО И ПУСТО. БРОШЕНЫ И ПУСТЫ ГОСТИНИЦЫ. С ЧАСУ НА ЧАС В МАДРИД ДОЛЖНЫ ВСТУПИТЬ ВОЙСКА ГЕНЕРАЛА ФРАНКО.

Огромный зал ресторана одной из крупнейших мадридских гостиниц. Ресторан абсолютно пуст, хотя все столики сервированы и покрыты сверкающими скатертями. Горят люстры. Вечер.

Лишь за одним столиком сидит знакомый нам человек в очках. Это советский журналист. Он что-то записывает. Мы слышим голос его мысли:

— Вчера я телеграфировал в газету: «Мадрид целиком в руках трудящихся. Правительственные и рабочие организации работают, на улицах порядок. Окраины заставлены баррикадами, и эти баррикады еще никем не атакованы. Мадридское радио, как видите, работает...» Я дал эту телеграмму через Барселону и Париж. В ней все было верно и в то же время неверно.

Умолкает голос. Из глубины ресторана появляется торжественная процессия: три камереро несут суп. Один несет на подносе тарлеку для супа, другой — самый суп в роскошной суповнице, третий — вино. С соблюдением самых изысканных требований привычного этикета, все это неторопливо расставляется на столе. Изысканно разливается суп — простая луковая похлебка, запах которой так и бьет в нос. Камереро уходят. Журналист принимается за еду. Звучит его голос:

— Все было верно и в то же время не совсем верно. Нынче с утра я был в Касо дель Кампо. Здесь действительно окопы рыли рабочие вперемешку с милисьяносами. Настроение неплохое. Из домов поблизости хозяйки выносили вино.

Снова процессия — на этот раз четверо камереро. Один из них убирает тарелку из-под супа и ставит новый прибор, другой кладет на тарелку вареное мясо, третий — гарнир из турецкого гороха, четвертый меняет салфетки. Камереро торжественно удаляются. Журналист принимается за вареное мясо и горох. Его голос:

— Но было и то, о чем я не телеграфировал. Из Мадрида уехали все иностранцы, прямо или косвенно поддерживавшие республиканское правительство. Подкреплений нет, наличные части почти совсем развалились, они даже не бегут, а безразлично шагают с позиций в город. Сегодня по улицам прошло большое стадо овец. Их грифельный цвет вполне гармонировал с асфальтом. Никто не удивляется овцам, город уже деформировался.

Обед окончен, больше ничего нет. Подходит главный, самый роскошный камереро и подает на серебряной тарелке счет. Журналист расплачивается.

— Финито, сеньор!— почтительно говорит камереро.— На этом ресторан закрывается.

— Надолго?

— До лучших времен, сеньор,— ответ звучит довольно двусмысленно.

Журналист встает и идет к выходу. Проходит в вестибюль. Его голос:

— Сегодня по радио Саламанки фаланга объявила порядок своего торжественного вступления в столицу. Генерал Мола, заместитель Франко, въедет в город на белом коне. Он остановится на площади Пуэрта дель Соль, ему подадут микрофон, и он скажет только:

— Я здесь.

Вестибюль безжизнен. В креслах спят милисьяносы с винтовками и охотничьими штуцерами. Портье любезным жестом приглашает журналиста к стойке.

— Гостиница закрывается, сеньор,— говорит он,— не угодно ли оплатить счет?

Журналист расплачивается.

— Не прикажете ли послать коридорного за вещами?

— Нет, пока нет,— отвечает, призадумавшись, журналист.— Скажите, куда можно переехать?

Теперь задумывается портье.

— Пожалуй, «Флорида»,— сказал он.—

Хотя неизвестно. Все гостиницы закрываются, сеньор.

Лифт не работал, журналист пошел вверх по лестнице. Потом по коридору. Двери всех номеров были беспорядочно раскрыты, номера пусты.

Голос журналиста. Ну и денек!.. До четырех вместе со всеми я рыл в Касо дель Кампо окопы. Начинало темнеть. Я поехал в министерство иностранных дел. Там было пусто, одни только сторожа. Чиновник, плача и содрогаясь, сказал, что правительство два часа назад признало положение Мадрида безнадежным, постановило эвакуироваться и эвакуировалось. Это было сделано перед концом занятий, служащие разошлись, ничего не зная. Завтра они придут на работу, а правительства уже нет.

Журналист вошел в свой номер, раскрыл чемодан и стал бросать туда вещи из шкафа. Его голос:

— Финито!.. Поехал в военное министерство — там только машинистки. В министерстве внутренних дел — пустота: лишь два старичка в ливреях, чисто выбритые. Они сидят, положив руки на колени, и ждут, пока их звонком не позовет начальство — старое или новое, все равно какое... Финито!

Раздался резкий сигнал телефона. Другой, третий... Журналист взял трубку:

— Алло!

Девичий голос сказал по-испански:

— Вызывает Москва.

Гудели провода. Мадрид, Барселона, Париж перекликались и спорили между собой. И вдруг далекий, но четкий, веселый голос сказал по-русски:

— Михаил Ефимович?

— Я.

— Здравствуйте, мой дорогой! Обнимаю вас... Алло! Алло!

— Алло! — отозвался журналист.

— Рад вас слышать в канун Октября. Ну как вы там? С наступающим! И с победами! Ну как же, читаем, читаем... Алло!

— Алло! — отозвался журналист.

— Вся редакция вас поздравляет. И гордится вами... У нас праздник уже в разгаре, — рассказывал оживленный голос. — Повсюду прошли торжественные собрания. Алло!

— Алло!

— Недавно кончилось заседание в Большом театре. Еще раз целую. Как там у вас? Настроение превосходное? Передайте всем горячий привет. Салуд! Они не пройдут! Салуд!.. Алло!

— Алло!

— Мы хотим вас про...

Но тут что-то щелкнуло в аппарате. Журналист помахал трубкой, подул в нее, еще раз крикнул: «Алло!», но ответа не было. Телефон был мертв. Связь прервалась.

Журналист положил трубку на рычаг, не спеша подошел к чемодану, закрыл его и поставил рядом с ним свои остальные вещи: пишущую машинку и радиоприемник. Погасил свет. Подошел к плотно зашторенному окну, раскрыл его.

Внизу, как обычно, будто ничего не происходило, площадь шумела трамвайными звонками и гудками. Затемнение было далеко не полным: виднелась цепочка уличных фонарей. Все как всегда. Ветер колыхал занавески.

Голос журналиста. Финито!.. Боже мой! Никогда так не был красив Мадрид, как в эти последние дни. Я раньше не любил его, а теперь невыносимо жалко его покидать. Сухая, чистая осень, фиолетовые закаты, прозрачность неба над старыми черепичными крышами.

Снизу послышались выстрелы, чей-то страшный вопль, потом смех. Окно. Темнота.

Голос журналиста. Мы плохо знали народ Испании, он был далек, мы с ним не торговали, не воевали, не учились у него и не учили его. И вдруг он поднялся во весь рост перед миром. Пусть наивно и неумело, он первый встал грудью против фашизма. Беспечно и удивительно.

Журналист поднял руку с браслетом часов. Светящаяся стрелка показывала

восемь часов сорок пять минут. Окно, цепочка фонарей.

Голос журналиста. Без четверти девять. Завтра седьмое ноября. Нет, в эту ночь нельзя покинуть тебя, милый Мадрид!

4

ДЕКАБРЬ. МАДРИД. ПОЛОЖЕНИЕ СТАБИЛИЗОВАЛОСЬ, МЯТЕЖНИКИ ТАК И НЕ СМОГЛИ ЗАХВАТИТЬ СТОЛИЦУ. НО ФРОНТ ПРОЛЕГАЕТ ПО ОКРАИНАМ.

Грязный брезент зимних туч. Мутный слой микроскопических капель. Декабрь. Бежит мадридский трамвайчик. Из его окна (возле которого сидит высокий плечистый человек в странной полувоенной одежде) видно, как среди развалин домов копошатся женщины в поисках того, что, может быть, пощадили огонь и бомбы. Огромная очередь за продуктами, вдоль которой стоят коляски с детьми. Обрывки старых киноафиш на столбе: красотки, бандиты. Но по-прежнему открыты цветочные магазины и двери кафе. И, как всегда, на каждом шагу продавцы галстуков и чистильщики ботинок. Проходит навьюченный осел, на шее у него бусы, на ногах гамаши. Погонщик кричит: «Бурро аррс!» — «Осел, иди!»

Внутри трамвайчика пустовато: несколько женщин с сумками — лук, цветы, мужчины с сумками и винтовками. У некоторых из пассажиров на плечах одеяла.

Конечная остановка. Высокий плечистый мужчина выходит. Площадь. Здесь — линия фронта, трамвай подъезжает почти к самым окопам, видны пулеметы, мешки с песком. Здесь же на площади работает кафе, куда приходят бойцы прямо с позиций. Возле входа в кафе торгует гребенками старуха.

Высокий плечистый мужчина входит в кафе. Оно переполнено. В большинстве тут военные, но есть и штатские в синих блузах и красных нашейных платках. Шум, песни. В углу на двух гитарах играют «Интернационал» с непривычными нашему уху переборами и вариациями.

— Салуд, камарадос!— говорит вошедший, поднимая к берету кулак.

Ему отвечают небрежно, занятые выпивкой и разговорами.

— Не будут ли любезны сеньоры указать, как пройти на улицу Веридас?

Сразу все умолкают, даже гитара.

— О, сеньор, сначала вы пройдете направо, потом свернете на улицу святого Сильвестра, возле двух разрушенных погребков,— говорит один.

Его сразу перебивают:

— Зачем, когда можно свернуть возле торговки луком...

— Зачем направо, когда можно пойти налево?

Начинается перебранка.

— Как так налево, святые угодники?!

— Только налево!

— И куда он придет? К фалангистам?

— Кретин!

— Слушайте только меня, сеньор. Не нужны вам ни погребки, ни торговка луком. Вы идете по улице святого Иоахима...

— Иоахима?! Ха-ха-ха!..

Вдруг поднимается еще один человек, одетый в военную форму.

— Мсье говорит по-французски?

— Да.

— Ступайте за мной. Я вас провожу.

Они выходят, пересекают площадь.

— Вам нужен штаб Интернациональной бригады?— спрашивает француз.— Лос интернасионалес?

— Да.

— Я так и сообразил. Вы к Генералу?

— Да.

— Я так и сообразил... Сигарету, мсье?

Француз вынимает пачку, они закуривают.

— Вы русский?

— Американец.

— О!

Они идут позади разрушенных домов, по дворам, заваленным останками мебели, утвари, кухонной посуды, мимо былых помоек, откуда прыскают кошки. Кошек неимоверно много.

— А я из Франции,— говорит провожатый.— Из города Пуатье. Не бывали, мсье?

— Бывал. Дрянной городишко.

Возникает стрельба. Несколько пуль впиваются в стену, мимо которой проходят в этот момент наши путники. Но француз, не обращая внимания на пули, так и застыл на месте от обиды и негодования.

— Что вы, мсье! Блистательный город! Вы просто не разглядели. Или не пожелали разглядеть.

Они, наклонившись, стремглав бегут по двору под пулями, которые дробят кирпич. И француз на ходу продолжает:

— Какие постройки! Какие женщины! Столь же прекрасны, как в Париже, но только куда целомудренней!

Удар мины. Оба падают и на животах вползают в ближайший амбар. Темно и тихо. Француз садится на землю и вытирает пот.

— У меня в Пуатье парикмахерская,— говорит он,— я парикмахер.

— Кто-кто?

— Парикмахер.

— А!

— Была отличная клиентура,— продолжает француз.— Жена бакалейщика, дочь нотариуса, сам господин де Приве... Но когда началась эта испанская заваруха, я бросил все...— Он встает и подходит к дверям амбара.— Впрочем, утихло, можно идти.

Стрельба действительно затихла так же внезапно, как и началась. Они идут в рост, из дома в дом, через проломы в стенах. Разбитые комнаты, оставленные буфеты, стулья, столы, детские игрушки. А француз продолжает говорить:

— Я бросил все, повесил записку: «Закрыто впредь до победы в Испании» и уехал сюда.

— Зачем?

— Я солдат мировой войны, мсье. И я радикал. Я ненавижу насилие, тюрьмы, застенки, колючую проволоку, чванство, ложь. Человек должен быть свободен, мсье,— и в жизни и в мыслях. Я ненавижу фашизм, мсье. И я буду драться с ним всюду, где он возникнет. Закурим?

Они садятся в полуразбитые кресла, закуривают.

— Я приехал сюда,— говорит француз.— Толчея, беспорядок. Такой путаницы я не видел никогда. Здесь есть люди, готовые три дня составлять теории, чтобы освободиться на полчаса от работы... Нас, иностранцев, посадили в телеги и отправили в Альбасете на сборный пункт. Вдруг появляется Генерал — тот самый, к которому вы идете... Вы докурили?

— Дотла.

— За мной!

Однако едва они выходят во двор, как опять начинается жестокий обстрел. Оба вжимаются в стены, совершают короткие перебежки, снова вжимаются. Но француз и между перебежками не прерывает рассказа.

— Итак, появляется Генерал (*перебежка*), он выстраивает всех нас по национальности (*перебежка*), мы штурмуем чей-то палаццо, он реквизирует там все одеяла (*перебежка*), потом мы штурмуем цейхгауз, разбираем оружие...

— Однако, дьявол возьми!— перебивает его спутник, кивая на двор, по которому так и прыгают пули.— Как вы можете столько болтать! Послушайте, вам не страшно?

— Очень страшно, мсье!— серьезно и искренно отвечает француз.— Я весь трепещу!.. Итак, мы разбираем оружие... появляемся на мадридской дороге (*перебежка*) и наносим франкистам такой щелчок, что они останавливаются у самых ворот столицы... Еще одно небольшое усилие, мсье, и вы в безопасности.

Последняя перебежка, и вот они в просторном подвале. Отдышавшись, они идут среди винных бочек, под сводами, пропитанными водой.

— Да, это великий герой!— говорит француз.

— Кто?

— Наш Генерал!

— А!..

Миновав подвал, они выходят из противоположных дверей. Узкая улица. Тихо.

— Там его штаб,— указывает француз.— Так вы из Америки?

— Да.

— Бизнесмен?

— Писатель.

— Кто?

— Я писатель.

— А!.. До свиданья, мсье, мне надо спешить обратно. (*Протягивает руку*.) Клод Маршандо, франко-бельгийский батальон, двенадцатая Интербригада. Весь к вашим услугам! (*Галантно*.) Признателен за прогулку.

5

Дом в университетском городке Мадрида — здесь передний край республиканских позиций, у самого соприкосновения с франкистами. Одно из помещений этого дома, наверху; тут, видимо, раньше была университетская лаборатория: разбитые шкафы со склянками и приборами, таблицы по стенам и т. д. Вокруг все изрешечено пулями.

Впрочем, стрельбы сейчас нет. У трех окон — три пулемета. Но возле них — никого. Все сгрудились посреди комнаты, к чему-то прислушиваясь. Тут три испанца: горняк-астуриец, тореро (косичка-колета приколота на макушке) и старуха Габриэла. Венгр, немец, итальянец и поляк. Все они не понимают языка друг друга и объясняются знаками.

— А, чепуха!— говорит тореро.— Ты что-нибудь слышишь? — обращается он к венгру, показывая красноречивым жестом на ухо.

Тот отрицательно качает головой.

— А, ерунда,— говорит тореро.

Он делает знак сгрудившимся, чтобы они разошлись по местам. Все направляются к своим пулеметам. У одного пулемета венгр и немец, у другого — итальянец и поляк, у третьего — испанцы. Остается посреди комнаты только горняк-астуриец, внимательно прислушивающийся. Потом и он уходит к третьему пулемету.

Там Габриэла расчесывает волосы высоким испанским гребнем. Она в обмотках, как все, в защитной куртке, в тяжелых ботинках и рваной юбке. Рядом ничком лежит тореро.

— Бог мой, бог мой!— бормочет старуха.— Бог мой, что делают годы! Волосы жесткие, как железо. А ведь когда-то они были воздушны, как мысль.

— Твои волосы?— недоверчиво говорит горняк.

— Да!.. О, я была прехорошенькая. Когда мне было двадцать пять лет, я сломала на жатве ногу и лежала в кровати, красивая, как конфетка. Люди сбегались посмотреть на меня.

— Святой Иаков!— сказал тореро.

Но старуху было уже невозможно остановить.

— Пришел сам лавочник и говорит: «Слушай, красотка! Когда поправишься, приходи ко мне, я дам тебе пряников»... О, я была так красива! Когда он ушел, я говорю моему дураку: «А знаешь, чего добивается лавочник? Чтобы я зашла к нему поесть пряников». «Ну и зайди. Почему не поесть?»... Вы видели идиота? Да, муж у меня был размазня. Ему бы только спать да трубку курить. Потому у нас и детей не было, хотя я старалась вовсю!

— Так он ничего не мог?— спросил тореро.

— Нет, кое-что мог, но самую малость,— сказала старуха.— Зато с другими я не теряла времени. Мужчины липли ко мне.

— И ты не отказывала?

— Зачем? О, я была прелестной!

— Послушай, старуха!— сурово прервал астуриец.— У тебя лука нет?

— Нет.

— Пойди попроси у венгра.

— Ох, я была прелестна!— сказала старуха и пошла к венгру на старых, тяжелых своих ногах.

Тот сидел у второго пулемета и штопал носки. Рядом с ним помещался его напарник — немец в очках. Он читал книгу. У обоих на лицах были глубокие шрамы.

— Эй, компаньерос, есть лук?

Венгр пожал плечами, давая понять, что не уразумел вопроса.

— Лук, лук, кабальеро! — сказала старуха; жестикулируя и делая жевательные движения.

Венгр полез в свою сумку и вытащил хлеб.

— Нет! Лук! — сказала старуха. — Немец, нет лука?

Немец оторвался от книги и непонимающе посмотрел из-под очков. Старуха сердито постучала согнутым пальцем по своему старому лбу и отправилась к первому пулемету, за которым находились итальянец и поляк.

Они играли в карты, объясняясь на пальцах, так как не понимали друг друга.

— Итальянец, лук есть?

Итальянец сразу понял ее, полез, не отрываясь от карт, в карман, вытащил лук и протянул старухе.

— Спасибо, — сказала старуха, — ты славный республиканец.

— Ну, принесла? — строго спросил ее астуриец.

— Когда входит дама, — сухо сказала старуха, — испанцы встают.

Она села и стала нарезать лук и домашний сыр.

— Да, красота — это великая сила! — сказал тореро. — Я никогда не был красив, и это мешало мне. Другие тореро работали хуже меня, но женщины их любили.

— Ох, как меня любили! — сказала старуха, очищая лук.

— Эти парни преуспевали не на арене, — сказал тореро. — Они убивали быков в постели.

— Ох, как влюблялись в меня! — сказала старуха.

Все трое ели лук с хлебом и сыром.

— Когда я сразил быка по имени Сиволобый, — сказал тореро, — того быка, которого называли тигром и который убил трех матадоров...

— И я любила, — сказала старуха. — Мужик — это сладкая штука!

— Когда я убил этого дьявола, — сказал тореро, — газеты писали обо мне небрежно и вскользь.

— Мы жили в черной нужде и арендовали ладонь земли у дона Притто, сгори он в аду! — сказала старуха.

— Небрежно и вскользь, — сказал тореро, — потому что я не имел никакой заручки.

— Но когда приходила пасха, я надевала синее платье, — сказала старуха.

— У меня не было дамы, — сказал тореро, — которая купила бы этих писак.

— Я надевала туфельки, — сказала старуха.

— Я делал карьеру честно, — сказал тореро.

— Красные туфельки, — сказала старуха, — и танцевала всю ночь до утра.

— Надо жить честно! — сказал тореро.

— Я кружилась и прыгала, — сказала старуха, — вот так, вот так...

Она встала и забила тяжелыми башмаками об пол, обмахиваясь воображаемым веером. Все в комнате с изумлением взирали на нее. Даже те, кто играл в карты. Она остановилась, задыхаясь.

— О, подлая старость! — сказала она. — Проклятая старость!

Вдруг венгр поднял руку:

— Тсс!..

Все застыли, прислушиваясь.

— Все тихо, — сказал астуриец.

— Тсс! — повторил венгр.

Снова молчание.

— Я ничего не слышу, — повторил астуриец и жестами показал, что все спокойно. Все обратились к своим занятиям.

— Почему он такой изрезанный? — спросил тореро про венгра.

— Он восстал в Венгрии, — ответил горняк. — Там была революция. Потом бежал в Берлин. Когда пришел Гитлер, его посадили и разукрасили.

— А что с немцем? — спросил тореро.

— Его тоже отделал Гитлер, — ответил горняк-астуриец.

— Не люблю я немцев, — сказала старуха.

— Однако ты дура!— заметил тореро.— Когда я убил Сиволобого, то первый, кто поздравил меня, был немец.

— Ты не убил Сиволобого!— желчно сказала старуха.

— Как не убил?— остолбенел тореро.

— Не убил!— сказала старуха.— Просто ты неудачник. Вот ты и пошел защищать республику.

— Скотина! — крикнул тореро. — Я идейный! Я проклял рабство, бурбонов, иезуитов, господ! И пошел с народом.

— Это ты-то идейный?! Вот нет, так уж нет. Клянусь богоматерью!

— И я клянусь.

— Но моя богоматерь — действительно богоматерь,— возразила старуха.— А твоя потаскуха.

— Что?!

— Тсс!— венгр снова поднял обе руки. Опять все стихли. И в тишине донеслись глухие удары.

— Роют! — промолвил горняк-астуриец.— И где-то близко.

— И что?— сказала старуха.— Теперь часто роют. Близко? И что? Теперь часто близко.

— А? Что ты скажешь, венгр?— спросил, прислушиваясь, тореро.

Все так же стояли они посреди помещения былой лаборатории, прислушиваясь. Но среди них были уже пришедшие сюда Генерал, американский писатель и Пепе — испанский паренек, исполняющий при Генерале роль как бы адъютанта.

— Да, роют,— сказал Генерал.— Но трудно решить, куда.

— Браво!— сказала старуха.

— Подождем темноты,— сказал Генерал,— возможно, дело станет ясней. Я тоже останусь. Сейчас двенадцать?

— Двенадцать, мой генерал,— отозвался Пепе.

— Через четыре часа начнет темнеть,— сказал Генерал.— Я буду внизу.

— Прекрасно!— сказала старуха.

Помещение внизу. Вероятно, здесь была одна из университетских канцелярий, потому что на полу разбросаны папки, пергаменты дипломов, перья, печати, бумаги. Генерал сидит на соломенном стуле и чистит луковицы карманным ножом. На полу, подстелив папки, сидит знакомый нам американец — Писатель. Подальше в углу — Пепе, возле него два автомата.

Говорил Генерал, Писатель быстро записывал.

— Когда я приехал сюда,— говорил Генерал,— здесь только и делали, что кричали о подвигах и победах и удирали во все лопатки. Явление частое на войне. Да и не только на войне. Я понял, что одного крика мало — это оружие сильное, но быстро расходуется. Я стал выколачивать для моей бригады нечто более материальное, чем восторги. Я действовал лестью и силой.

— Вы знаете, вы такой герой, что, пожалуй, я все же буду писать о вас, а не о каком-нибудь другом генерале,— сказал, усмехаясь и быстро записывая, Писатель.

— Я говорил в министерстве: «Сеньор! Как сверкают ваши ботинки, как прекрасен ваш галстук»,— и получал то, что мне нужно. Я получил инструменты приватной хирургической клиники и основал санитарную часть. Я устроил оружейно-ремонтную мастерскую. Я реквизировал десять грузовиков акционерной компании по ремонту водопровода. Правда, их у меня отобрали.

— Но кое-что все же осталось?

— Кое-что, но не больше, мой дорогой. Я завел лихих толкачей-завхозов. Они шныряют весь день по городу и тащат сюда то, что нам нужно... Я не мудрый, я хитрый.

— И вы герой!— сказал Писатель, записывая.

— Да, я герой,— сказал Генерал, нарезая лук.

— Это правда, что вы были венгерским офицером?

— Еще бы! Венгерским гусаром, мой дорогой!— Из-за лука у Генерала на глазах слезы, и он вытирал их ладонью.

— И попали в плен к русским?

— Ну как же!.. Попал!

— И сделались коммунистом? Дайте мне луку.

— Минуточку, я его посолю.— Генерал наложил колечки лука на ломтики хлеба.

— Ох, какой вы герой!— повторил Писатель, принимая хлеб с луком.— Говорят, вы участвовали в гражданской войне в России.

— А вы можете утверждать обратное?— Генерал с аппетитом ел, все время посыпая лук солью.

— И захватили эшелон с царским золотом?

— Клянусь, это было нелегко!

— И передали большевикам?

— Мешок за мешком,— сказал Генерал, принимаясь за второй ломтик с луком.

— Все золото?

— До последней песеты.

— В первый раз в жизни вижу такого генерала!— сказал Писатель.— Эй, Пепе, нет ли чего-нибудь к луку?

— Есть.

— Что?— спросил Генерал.

— Чеснок.

— Давай, друг, давай!— сказал Генерал.— Жаль, что нет перца. Вот было бы настоящее венгерское пиршество.

Он и Писатель принялись очищать чеснок.

— А верно, что вы проникли к Франко, чтобы убить его, и только случайность помешала вам?— спросил Писатель.

— Нет, вот этого не было,— проговорил Генерал.

— Как не было? Я слышал об этом по меньшей мере двадцать пять раз.

— Видите ли,— сказал Генерал все в том же тоне, не то шутя, не то серьезно,— люди устроены так, что генералу достаточно наладить снабжение, установить хотя бы самый простой порядок, накормить их, вымыть их в бане и поговорить с ними человеческим языком, как вам придумают сотни геройских дел. Так устроено человечество... Пепе, о чем ты поешь?

— О любви,— сказал Пепе.

— Вот как? Ты любишь девушек?— спросил Писатель.

— Я их очень люблю, сеньор,— ответил Пепе.

— Прекрасно, Пепе, прекрасно!— откликнулся Генерал.

— Но сейчас революция,— сказал строго Пепе,— и я не желаю их видеть, потому что они мешают борьбе.

— Вот в этом ты заблуждаешься, мальчик,— прервал его Генерал.— Сколько я ни живу на свете, я ни разу не замечал, чтобы кто-нибудь, даже министр, отказался прижать девчонку, потому что она мешает борьбе. Еще не было ни такой борьбы, ни такого министра... Который час на твоих?

— Половина второго.

— У тебя неплохие часы,— констатировал Генерал, взглянув на свои.

Верхнее помещение.

— Почему они не стреляют сегодня?— беспокойно спросил тореро, указав на окно, туда, где, видимо, находились франкисты.

В помещении все было по-прежнему. Итальянец и поляк играли в карты, горячо объясняясь на пальцах. По-прежнему читал книгу немец и штопал носки венгр.

— Почему они не стреляют, черт их возьми!— повторил тореро в волнении.

— Да, странно!— отозвался горняк-астуриец.

— Весь месяц палили, как дьяволы, а сегодня — нет. Почему?

— Почему, почему! — откликнулась старуха Габриэла.— Генерал тут, внизу. Он-то уж знает — почему!

Нижнее помещение.

— Я часто бывал в Испании,— говорил Писатель,— и не знаю народа бедней, чем здесь. Очень бедный и своеобразный народ.

Писатель и Генерал лежали, расстелив на полу сидения от кресел. В углу, как всегда, тихонько напевал Пепе. Время

от времени слышался глухой, отдаленный стук.

— Испания — это миллиона два сволочей,— продолжал Писатель,— и двадцать миллионов рваных Дон-Кихотов, добрых, участливых, человечных. Бедняк в Испании исполнен достоинства. Он голоден, но он горд. Вы меня слушаете?

— Весь внимание.

— Носильщик протягивает вам руку: «Счастливой дороги!» Нищий, которому вы отказали в монете: «Простите, что потревожил, сеньор!» — Писатель примолк.— Однако стучат!— сказал он.— И гораздо ближе, чем раньше.

Генерал ничего не ответил. Он лежал.

— Я кое-что ожидал от такого народа,— сказал, закуривая, Писатель.— Но, дьявол возьми, что ж случилось, скажите мне? Что случилось? Вдруг остановлены франкистские полчища, вооруженные до бороды. Люди, которые недавно бежали от выстрела, теперь не боятся снарядов. Что случилось? Конечно, испанский бедняк исполнен достоинства, но не настолько, чтобы не улепетывать от бомб. А? Что случилось?

Генерал молчал. Явственно доносился стук.

— Только не говорите мне то, что вы говорите на митингах, — сказал Писатель.— Что-нибудь поумней.

— Попробую,— отозвался Генерал,— однако сперва сам послушаю кое-что.

Он взял автомат и вышел, дав знак Пепе остаться.

Пепе остался. Он напевал.

— Пепе, о чем ты поешь?— спросил Писатель.

— О смерти.

— И что же поется в песне?

— Что смерть за идею легка.

— Не верь!— заметил Писатель.— Искусство всегда привирает.

— Не надо шутить, сеньор,— неприязненно сказал Пепе.— Вы не хотите бороться за коммунизм? Ну что ж, мы построим его без вас!

Вошел Генерал, прислонил автомат к стене.

— Ну, теперь вы готовы ответить на мой вопрос?— спросил Писатель.

— Придется повременить,— откликнулся Генерал.— Они действительно роют сюда подкоп.

— Под этот дом?

— Да. Они идут быстро, сточным каналом, и работают кирками. Желаете убедиться?

— Желаю, — сказал Писатель. — Вот уж не думал, что так скоро умру за идею!

Помещение наверху.

— Весь месяц стреляли, как ошалелые,— повторил тореро,— а сегодня нет. Почему? Эй вы, стреляйте!— закричал он в окно.— Поляк, почему они не стреляют?— он повторил жестами свой вопрос.

Итальянец и поляк по-прежнему спокойно играли в карты. Последний что-то ответил тореро по-польски, и по жесту его было видно, что все это пустяки. Венгр штопал теперь штаны. Немец по-прежнему читал книгу.

— Я вам скажу, почему они не стреляют,— вдруг объявил тореро.—Они ведут под этот дом мину, взорвут нас до вечера, им незачем стрелять.

— Может, они и ведут мину, да не сюда!— возразила старуха Габриэла.

— Кто это тебе сказал?

— Генерал.

— Болван он, а не генерал!

— Заткнись!— сказала старуха.— Получишь по роже!

— Что? Стерва! Я матадор!

— А я испанка!

И она, сказав это, вздернула голову и непроизвольно встала в надменную и чудесную позу испанских женщин.

И в этот момент началась стрельба. Мятежники били из пулеметов.

— Стреляют!— ликуя, воскликнул тореро и бросился к своему пулемету.

Но вдруг стрельба стихла так же внезапно, как началась.

— Эй, что же вы!— крикнул в окно тореро.— Стреляйте!

Мертвая тишина. Тореро встал.

— И все же они стреляли в нас!— сказал он.— Отлично! Значит они не роют сюда подкопа... Ты все еще сердишься на меня, Габриэла? — спросил он старуху.

— Катись!— сказала старуха.

Они прошли из подвала по разбитым ступенькам наверх — Генерал, Писатель и Пепе. Они вошли в верхнее помещение. И Генерал сказал:

— Ну вот что, друзья! Придется отсюда уходить.

— Почему?— спросил астуриец-горняк.

— Они действительно роют под этот дом мину. И скоро взорвут ее,— Генерал сделал знак, и все повставали со своих мест. Все, кроме старухи и тореро.

— Я никуда не пойду!— сказала старуха.

— И я!— поддержал тореро.

— То есть как это?— строго спросил Генерал.

— Да чтобы эти скоты растрезвонили на весь свет, что мы бежали, услышав, как где-то стучит лопата?— сказала старуха.

— Не где-то — роют сюда,— проговорил Генерал.— И очень близко.

— Пустое!— сказал тореро.— Они не стреляли бы в нас сегодня, если бы вздумали нас взорвать.

— Хватит нам удирать от них!— решительно проговорила старуха.— Хватит! Конец!

— Давайте закурим,— сказал Генерал.

Он вынул пачку сигарет, защелкали зажигалки, все задымили, в том числе и старуха.

— А теперь — идем!— приказал Генерал.

— Нет!— сказала старуха.— Ты неплохой генерал, но ты не испанец. Ты не здешней земли. Тебя не лупили палками и тебе не жгли пяток.

— Эти скоты подумают, что мы их боимся!— опять поддержал тореро.

— Теперь, когда они сами боятся нас!— добавил горняк.

— Не глупи, Габриэла!— приказал Генерал.— Вставай и идем!

— Мне надоело бегать,— повторила старуха.— Я сижу в этом доме месяц и не даю им пройти. И я буду сидеть тут хоть год. И не дам им пройти...

— Испугавшись лопаты,— заключил тореро.

Генерал яростно стукнул кулаком по столу.

— Я приказываю идти!

— Нет!— сказала старуха.

Все молчали.

— Я приказываю!— еще раз сказал Генерал.— Сидеть тут бессмысленно. Это мышеловка. Вставай и идем!

— Нет!— сказала старуха.

— Ну, тогда мы уйдем без тебя,— решительно проговорил Генерал.— Я не могу рисковать людьми. В последний раз!

— Нет!— отозвался тореро.

— Ты идешь?— спросил Генерал горняка.

Тот с неохотой встал.

— Я иду с тобой, Генерал,— медленно молвил он,— потому что я коммунист и за дисциплину. Но это не по-испански.

— Вы идете?— еще раз спросил Генерал тореро и Габриэлу.

— Нет!

Генерал сделал знак. Все ушли. Остались старуха и тореро.

— Трусят!— сказал тореро.— Налей-ка мне кофе.

— Испугаться подкопа!— засмеялась старуха,— да эта рвань каждый день роет то тут, то там...

— Трусят!— тореро отхлебнул кофе, который ему налила старуха.— Они хорошие парни и пришли к нам на помощь, но все же они не испанцы.

— А Генерал славный,— сказала старуха.— Но слишком горяч.

— Как все венгры.

— Он русский.

— Ну, как все русские.

Они пили кофе. Старуха, поморщившись, выпрямила спину.

— Ох, черт возьми, как болит спина.

— А я никогда не трусил,— сказал тореро.— Даже тогда, когда бык в Валенсии бросил меня на арену и уперся рогами.

— Сперва, лет десять назад, заболела шея,— сказала старуха,— затем бок, а теперь и шея, и бок, и спина.

— Толпа застыла от ужаса,— сказал тореро,— а я лежал, закрыв рукой голову.

— Но больше всего болит спина,— сказала старуха.

— Ты думаешь, я боялся?— сказал тореро.— Ха-ха! Я думал о сеньорите, которую встретил утром в кафе.

— Проклятая старость!— сказала старуха.— Святая дева, какая была у меня спина!

— Потом пикадоры отогнали быка,— сказал тореро.— Я встал, вытер кровь с лица и убил быка.

— Да, все ушло!— сказала старуха.— Есть целый мир, а я-то одна.

— Мне предлагали двадцать тысяч песет за выход. Я требовал тридцать и хохотал им в лицо.

— Муж умер,— сказала старуха,— хоть никудышный мужик, а муж. Детей нет.

— Теперь — не то!— сказал тореро.— Скоты импресарио обходят меня. Я нищ.

— Какая была спина!— сказала старуха.— Ох, страшная штука жизнь.

— Ох, страшная штука жизнь,—сказал тореро.

— Не перебивай меня!— сказала старуха.

— Не перебивай меня!— сказал тореро.

Раздался громовой взрыв, и все заволокло дымом.

VI

До войны я написал сценарий «Машенька» и вместе с М. И. Роммом сценарий «Мечта». И перед самой войной — заявку еще на один сценарий. Это была, пожалуй, самая немудреная из всех моих нехитрых заявок, а тут началась война, и заявку, которая и до этого вызывала недоумение, сдали в дальний архив.

Завершилась война, прошло еще много лет, и вот однажды в глухой час, в глухом шкафу, напал я на эту заявку и перечитал ее. И вдруг увидел в ее невзыскательности нечто странное, потрясенное, что-то такое, что внезапно идет на тебя, пронзая и опрокидывая. Я сел за стол и подправил заявку. И опять сложил в глухой шкаф. И еще раз нашел через несколько лет и еще раз переиначил.

Однако чем больше я жил и старел, тем сложней и хитрей становилась для меня ее немудреность. Недавно я снова (в который раз!) переделал свое сочинение.

И все же не показал заявку студиям, потому что знал, что она будет им не с руки в их серьезных задачах.

Однако решил напечатать ее.

И печатаю. Благо книга моя — всего лишь воспоминания, и никто не ответит за то, что автор выводит факт случайный, простой и нечаянный.

Заявка.

«ОТЕЦ И ДЕД».

Он долго жил здесь, совершенно один, в Ленинграде, в дальнем конце Васильевского, в домике, вросшем в ровный ряд таких же домов, таких же старых, с такими же крышами и палисадниками. Он жил здесь давно, еще тогда, когда был студентом. Теперь он профессор.

Домик одноэтажный, в нем три комнаты, но в те годы он занимал лишь одну из них. В двух остальных стояла мебель покойных родителей, родительская посуда, родительская разобранная большая двуспальная кровать. И множество ящиков с травами на полу и на подоконниках. Он — ботаник. Профессор ботаники.

В жилой комнате тоже стояли ящики по подоконникам. Но это была жилая комната, и все в ней было жилое, пусть бессемейное, но все же гнездо, согретое тем, что человек здесь ест, спит, вздыхает, прикидывает так и этак, стараясь понять суть явлений и даже подчас ухватывая

эту суть; жилье, разумно организованное,— капля невнятного света среди необжитых, бескрайних сфер. Тут и диван, и ковер, и скатерть, и фотографии — одна из них, самая крупная, на манер портрета, висит в головах кровати. На портрете девочка с голыми ножками, в длинных носочках, в длинном платьице, с длинной косой, вся какая-то длинная и худая, вся уже собранная, но как-то не слитая воедино, как это бывает в подростках. Это дочь моего профессора. У нее есть мать, это жена моего профессора. Они живут отдельно от моего профессора, они в другом городе, на Урале.

Мой герой — не просто ботаник. Он очень известный ботаник, и уже в те годы о нем с почтением говорили в ученых кругах.

В жилой комнате, на трех полках, размещались рядами спичечные коробки: профессор собирал спички. За долгие годы он собрал спички всех стран, даже тех, где, казалось бы, невозможно создание спичек. И даже тогда, когда они были исторически невозможны, он находил нечто подобное спичкам. Он был членом общества собирателей спичек, членом великого, рыцарского, плешивого, встревоженного и восторженного клана, что ползал, бегал и даже летал за спичками. Он был в этом клане своим, и никто тут даже не подозревал о его ботанической славе.

За долгие одинокие годы он научился многим бабьим делам: изрядно стирал и стряпал. Был даже суп, который он сам изобрел,— навар из странных, нездешних трав. Коллеги с супругами приходили к нему на праздники кушать суп.

Много раз его пытались женить. Супруги коллег и другие супруги не раз предлагали ему сменить своих мужей на него. Коллеги сватали ему своих сестер и свояченец. Вокруг него всегда кипел хоровод невест. Однако ботаник сохранял холостовство. Всего на ночь или две удавалось какой-нибудь буйной свояченице сдвинуть его с этой позиции. Но вслед за тем он, словно маятник, возвращался вспять. И даже некоторым свояченицам слышался как бы щелчок от маятника.

И вот как-то вечером, когда он трудился над описанием спичек Додеканеза, возле домика на Васильевском остановилось такси. Вышла девушка. Она была с вещами. Она спокойно прошла через палисадник, озаренный свежей, умытой, весенней луной, и позвонила у дверей. Ботаник открыл и окаменел, пораженный количеством ее свертков и баулов.

— Вы к кому?— спросил он.

— К тебе!— отвечала она, весенняя, как луна.

— А кто вы?— спросил он.

— Я твоя дочь,— сказала она.— Мама прислала меня к тебе.— Она прошла в комнату и сгрузила баулы и свертки в угол.— Я буду жить у тебя. Мама сказала, что ты по-прежнему не женат.

Да, сейчас он был по-прежнему не женат, но тот единственный случай, когда он все же женился, был связан с мамашей этой внезапной дочки, явившейся из такси. Это было тут, в Ленинграде, на Васильевском, до войны. До бомбежек и до блокады. Он был студентом в университете, она тоже. Он был хорошим студентом, а она обыкновенным, он был умен, а она обыкновенна, он читал книги с восторгом или презрением, а она обыкновенно, и все, что она делала, о чем говорила, чем интересовалась, было обыкновенно, но — странное дело!— это нисколько не отвращало его, а, напротив, внушало ему особую нежность и умиляло его. Они встречались каждый день, и он умилялся все больше и больше, и они целовались — сначала по скверам, потом по подъездам, потом на кровати у него дома, когда уходили его родители. Сперва сидя, потом лежа, и она говорила «не надо» своим обыкновенным, горячим ртом. Но оказалось, что это надо и очень надо, и это произошло, и еще раз произошло и стало обыкновенным, и он восторженно и растроганно повел ее в загс.

Так он женился. Он стал отцом, жена через год надолго уехала с дочкой к маме.

А потом привалила война. Он провел всю войну в блокаде, на том же Васильевском, жена оставалась у мамы, возле Уфы.

Во время войны жена три раза писала ему, но как-то судорожно, вразброс. И вдруг написала, что встретила человека и полюбила его, и видит в нем спутника жизни по гроб, и просит ботаника забыть про нее и прислать развод. Писала, что, только встретившись с этим человеком, она познала безмерность любви и ей стало ясно, что все, что было у них с ботаником, вся эта канитель с поцелуями и кроватью,— простая случайность. Прости и забудь!

Она писала на обыкновенной бумаге, обыкновенными буквами — обыкновенное сообщение, каких было немало в те годы. Но ботаник едва не повесился от этой обыкновенности: он очень любил жену. Затем пришло письмо мужским почерком, где говорилось, что ботаника просят не беспокоиться насчет дочки Кати, потому что она удочерена и все старания новой семьи сведены к тому, чтобы она ничего не знала о своем настоящем отце. Потом пришла победа над Гитлером.

И вот теперь Катя приехала в Ленинград. Ей было шестнадцать лет, и она явилась, чтобы держать экзамены в один из технических институтов. Ее мать не прислала ботанику письма, но Катя на словах пояснила, что мама сказала, что она его дочь и что мама просит, чтобы он помог дочери подготовиться.

Дочь Катя поселилась у него на все лето. Это было легкое, веселое, счастливое лето. Он уходил на лекции, когда она еще спала и приходил с лекций, когда она еще спала, он будил ее, она, хохоча, поднималась, хохоча, умывалась, и они вместе завтракали, радуясь и смеясь. Что-то румяное, легкое, с лентами, гребешками, девчачьим бельем, леденцами вошло в этот старый дом с его коллекциями растений и спичек, уверенно и спокойно проникло в него, всосалось и растворилось в нем. Румяное и практичное, с уже пробудившимся знанием цен на мясо, ситец, крупу, красоту, кокетство и благополучие.

Часа в два они принимались за подготовку к экзаменам. Выяснилось, что Катя почти ничего не знает, и меньше всего по предметам, которые ей предстояло сдавать. Ей было так скучно от математики, физики, химии, так муторно, нудно и тошно, что отцу становилось мучительно жаль ее, непереносимо, отчаянно жаль, и он говорил:

— Ладно! Пошли погуляем.

Они ходили с ней в Летний сад и отец с удивлением осознал, что не был здесь с давних лет, ходили в Русский музей, в кафе «Норд», в бывшую Александринку с ее бархатом и странными узкими коридорами, в Пассаж и Гостиный двор, в шашлычную возле Казанского, и всюду отец удивлялся, что не был здесь с давних пор, и всем она восторгалась и всему радовалась, за исключением математических дисциплин — а ведь именно из-за них-то она и приехала в Ленинград.

И с каждым днем отец все больше и больше любил ее и восторгался всем в ней — и ее разумом, и ее походкой, и манерой внимательно или растерянно глядеть на тебя, и тем, как, пройдя по Невскому, она могла сообщить вам покрои и цвет всех пальто, заслуживающих внимания. И фасоны их пройм, и число их пуговиц. И цену на все продукты в продовольственных магазинах. Все изумляло его и повергало в отцовский восторг.

Постепенно он вовсе махнул рукой на занятия, и как только в университете наступили каникулы, они на целые дни уезжали на Острова и обедали там, и гуляли, и катались на лодке, и еще раз обедали, и ходили повсюду, куда их звали афиши. Но вот приходила белая ночь, и они стояли на Стрелке и глядели на дальний свет неба и на близкие поцелуи тут, на земле. И лицо Кати становилось вдруг жестким и неприятным, словно она ревновала каждого, кто целовал не ее, а другую, будь то штатский или военный, в галошах или без галош.

В июле прогулки их стали реже, потому что Катя нашла кавалера и гуляла теперь

по Невскому и Пассажу не с отцом, а с ним.

Для ботаника наступили трудные времена. Он начинал тревожиться, как только она уходила из дома, он тревожился весь день и весь вечер, на лекциях и за своими спичками, тревога нарастала вместе с ночью и лампами, сжигала, крутила его, он ложился, но тут же вскакивал — на каждый шорох, на каждый нечаянный вздох калитки. И снова ложился и снова вскакивал, задыхаясь от мысли, что надо все еще ждать, ложиться и вскакивать, и слушать скрипы и шорохи, воспаляясь надеждой и обрываясь от каждого возгласа под окном.

Она приходила поздно, радостная и живая, и весь этот непереносимый страх ожидания, что рвал, дробил, расшибал, корежил его, исчезал, как тень, и комната становилась комнатой, стол — столом, чайник — чайником, жизнь — жизнью. И все вокруг — шорохи, стуки, скрипы — теряли свой второй, страшный, невыносимый смысл.

Да, она сильно влюбилась. И это было тоже причиной безмерной тревоги отца. Множество раз он решался поговорить с ней о том, что такое любовь, и как надо быть требовательным в любви, и, главное, что надо быть осторожной, не позволять любимому даже самого малого из того, чего нельзя позволять. Решался, но не решился. А когда все же решился и, краснея, теряясь и запинаясь, изложил дочери свои взгляды на сей предмет, то услышал ясный и чистый ответ:

— Ну что ты, папочка! Я ведь не маленькая!

И у нее были те глаза, какие бывали у нее, когда она говорила о пуговицах на блузках, о качестве полотна и вообще обо всем точном, практическом, поддающемся цифре и ощупи. И отец облегченно и радостно говорил себе:

— О, эта не пропадет! Она у меня практичная.

Экзаменов она не сдала. Но когда уезжала, была все такая же радостная и светящаяся, хотя и плакала, обнимаясь с отцом. Отец тоже плакал — для него расставание с дочерью было горем, может быть, пока самым сильным за всю его жизнь. Она не сдала экзамены, провалилась вдребезги, вдрызг, по всем швам, но дала ему ту радость семьи, ту бессмысленность ссор, примирений, обид, огорчений, без которых так скучно и страшно жить.

Он снова остался один — на многие годы. Он стал членом-корреспондентом, потом — академиком, стал известен не только у нас, набрал немало неведомых миру спичек, но дочь написала ему всего один раз, сообщив, что любит, любима и вышла замуж. И зная ее практичность, ту точность, с какой она мигом охватывала цену, полезность вещей, людей и явлений, он порадовался, подумав, что она-то не ошибется в выборе жизни. И больше она ему не писала, хотя тогда, на перроне, в слезах, обещала писать каждый день. Он шел вперед в одиночестве, один на один с собой.

И вдруг опять появилась Катя. Ей было тогда уже двадцать два, и она опять влетела в его квартиру, как и тогда, без предупреждений, держа в одной руке чемодан, а в другой — трехлетнюю дочку.

Академик заахал, засуетился, забегал по комнате тяжелыми, одинокими ногами. Спящую внучку уложили на его кровать, укрыли одеялом, дочь сбросила на стул пальто и, кинувшись на шею отцу, объявила, что оставила мужа. Ушла навсегда. Ушла, потому что полюбила другого. Теперь — это настоящее. Они будут жить в Орле. Однако пока все устроится, она просит отца, чтобы внучка жила у него. Академик смотрел на нее, молчал и вздыхал. Ему хотелось сказать ей о том, что тот, первый муж, был все же отцом ее девочки и что следует очень и очень обдумать развод, не поддаваясь мгновению. Он хотел сказать еще множество охлаждающих, осторожных, опасливых, осмотрительных слов, каких так много у пожилых, но дочь говорила «папочка», и он

забывал про все свои пожилые слова, а когда она говорила «папуля», он бледнел и ноги его становились ватными от счастья и ликования. И по тому, как она (среди слез и жара рассказа) остановилась на миг, чтобы ощупать новую скатерть, и по тому, как, закончив рассказ и вытерев слезы, она оживилась и приободрилась и стала разбирать чемодан, показывая отцу свои новые вещи и сообщая, как практично приобрела их, он, утешая себя, вернулся к мысли о том, что она ничего не сделает опрометчиво. Не поступит, не взвесив поступка. Не решит, не обдумав со всех сторон.

И она действительно все обдумывала, взвешивала и определяла с той практической сметкой, которая значительно укрепилась в ней с годами, стала обширней и зорче. И по всем расчетам, прикидкам и планам с неопровержимостью выходило, что ей надо ехать с новым мужем в Орел, где он служил на заводе, где им давали квартиру и где у них были все шансы начать счастливую жизнь.

Внучка осталась у академика. Она восприняла эту перемену спокойно, у нее не было представления о прыжках судьбы, она ощущала ее скачки, как разумную неизбежность. Он нанял няньку, томную и балованную, нянчившую только в ученых семьях. Перед сном нянька закручивала волосы в папильотки, и ребенок, проснувшись ночью, пугался до судорог. Тогда дед хватал внучку на руки и уносил к себе, к своим гербариям, спичкам, к своей теплоте, подальше от ночи и папильоток.

Он подружился с внучкой, прирос к ней измаявшейся в безлюбье душой. Самой чистой игрой внучки была игра в дом, и они вместе строили комнаты, кухню, составляли из щепок столы и кровати, они вместе сооружали дом, милый, игрушечный, без крыши, далекий от человечьего вздора. При этом внучка обнаруживала в строительстве гораздо больше практической сметки, чем дед. Он учил ее грамоте, они ссорились, бранили друг друга, разбегались по комнате и опять сбегались, крича и ссорясь, и снова долбили буквы. Потом шли гулять. Он водил ее по великому городу и радовался всему, что радовало ее, и пугался, когда ей бывало скучно и робко не разрешал ей есть снег, копаться в лужах, купать куклу в фонтане и вообще многое из того, о чем бредишь в пять лет.

С семи лет внучка пошла в школу, дед иногда приходил за ней, и внучка всегда удивлялась тому, что дед, которым дома командовала не только она, но и нянька, возбуждал такую почтительность и молчаливое восхищение не только у учителей, но и даже у самого директора, которого все боялись.

Деда она любила, порой уважала, но не замечала в нем ничего такого, от чего директор мог бы прийти в восторг.

Скажу, что именно в это время мой герой достиг вершины славы. Его имя гремело. О нем бесконечно писали и говорили. К нему в Ленинград приезжали ученые из всех стран. Его называли Эйнштейном ботаники. Он написал и опубликовал книгу — итог трудов и раздумий сорока лет — и получил высшую премию, которой домогались магистры и академики всего света.

Он сам понимал, что велик, но чувствовал, что слабеет. К каждому старость приходит по-своему. У того, о ком я рассказываю, она началась вот с чего.

Однажды он две недели провел в одном большом европейском городе, на конгрессе, где много говорилось о нем и его институте. А когда конгресс кончился, ученые гуртом отправились в автомобильную прогулку по берегу знаменитой реки. Машины шли смирным туристским шагом, все вокруг было прибрано, вымыто, слажено, уставлено дорожными знаками и купальными будками, и было просто непостижимо, что здесь когда-то гуляли битвы, передвигались народы и неистовствовала чума.

Ученых людей привезли в небольшой ресторанчик на высокой горе. Отсюда, с верандочки, открывалась середина Европы с ее холмами, солнцем, виноградом и

хмелем. А позади шумел черный от сажи очаг и стояли бочки да щербатые, с глубокими выемками столы, словно протравленные вином. И девушки с множеством пестрых, крахмальных юбок на бедрах разносили еду. В еде было много перца, и много слив, и множество мяса. И итальянский коллега, поднявшись, сказал полатыни тост во здравие мяса. А английский коллега — тост во здравие маслин.

Пили вино, и играла музыка, и по белым стенам с пятнами сажи вверху и внизу шли вереницей фрески, изображавшие людей в коротких штанах и в длинноносых ботинках, евших, пивших, валявшихся пьяными, кативших бочки и озаренных солнцем, бросавших прощальный, вечерний взор. Ученые пели хором и кричали хором. И было прекрасно на этой веранде, прекрасно от бочек, столов и холмов. И от тропинки, вьющейся вниз, к садам тюльпанов и персиков. И от латинского языка, когда-то певшего и гремевшего, а ныне сраженного и сдавшегося. И от горького, в перце, мяса.

И вдруг моему академику нестерпимо захотелось домой. К себе, на Васильевский, к своему углу, к своей внучке, к своей кровати. Без бочек, песен, фресок, коротких штанов и латинских тостов. В тишину. К своим шлепанцам. К скрипу своих половиц. К своим болям в пояснице.

Так началась его старость. Потом появились дальнейшие ее признаки. Он стал забывать — сперва отчества, затем имена, а потом и фамилии. Однажды на лекции он позабыл наименование двух известных растений и долго публично мычал, вспоминая их. Он стал хуже видеть. И хуже ходить. Хуже слышать.

— Стареет старик!— говорили о нем.— Велик старик, но стареет!

Зато все чаще и чаще он стал вспоминать свое детство, своих родителей и тех, кого уже нет в живых. Он словно бы возвращался к своим истокам. Он вспоминал гимназию, учителей, родительский самовар, родительские занавески: как-то две ночи подряд он вспоминал одного гимназиста, о котором не думал всю жизнь. И почти неделю в бессонице, в ночной тишине, на память ему приходил один и тот же каток, полковая музыка и снег, свистевший над фонарями. Он старел. Он стал острей чувствовать ложь, двуличие, фальшь, ему стало трудней наклоняться, минутами что-то горячее и тяжелое давило на грудь. Он начал бояться смерти, лечиться и принимать лекарства — он, который никогда до сей поры не болел. Он придвигался к истокам, к земле.

С каждым днем он любил свою внучку все крепче и беззаветней — и в этом был тоже знак постарения. Он любил ее глубже, преданней, трепетней и покорней всех, кого он когда-либо любил. Она была сдержанна с ним. Возможно, пугали ее запах старости, вздохи старости, доводы старости. Он не замечал этого, потому что любил.

Как-то раз, когда внучке стукнуло двенадцать, опять распахнулась калитка, и снова в дом, впопыхах, вошла Катя. В тот же вечер, уложив свою дочь и расцеловав ее на ночь, Катя в слезах рассказала отцу, что покинула мужа, потому что полюбила другого. Он — военный. Плача, она говорила отцу: «Ну что поделаешь — полюбила!» Она полюбила и все забыла на свете. Отец, как всегда беспомощный, когда дело касалось страстей, только бегал по комнате, вздымая руки, и умолял ее не бросать мужа. «Не могу!— рыдая, говорила она.— Не могу! Это выше меня!..»

Катя пробыла у отца с неделю, а потом приехал военный и увез ее куда-то на Украину, и она уехала счастливая, но в слезах, так как видела, что отец стал дряхлеть, и думала, что, может быть, вообще уже больше не увидит его. И отец думал о том же, но был счастлив за дочь, потому что военный понравился ему, и он понимал, что хотя дочь и потеряла голову от любви, но все же слишком практична, чтобы утратить ее сполна. «Она практичная,— думал он.— Она знает, как жить».

Внучка стала взрослеть. Она была чистенькая, аккуратная, прилежная, выглаженная, презрительно сторонилась мальчиков и обожала кино. Она даже как-то раз сказала деду, что будет киноактрисой. Дед-академик чуть не помер от ужаса, ибо в глубине души лелеял надежду, что она станет ботаником. Он пытался отговорить ее от актрисы, все время возвращаясь к своим отговорам, расписывая ужасы, пошлость, нелепость этой профессии. Но внучка, не то серьезно, не то дурачась, настаивала на своем. Она любила дразнить деда. Он казался ей старым и несообразным, а его великая любовь к ней и его омытые кровью заботы о ней — бестолковыми и даже смахивающими на болезнь.

Она увлекалась поэзией, театром, кино, прекрасно разбиралась в искусстве, но одинаково хорошо разбиралась и в ценах на вещи, и в качестве и в отделке вещей, и в стоимости самых различных и непохожих товаров. В четырнадцать лет она стала подкрашивать брови. В пятнадцать появились ребята, в большинстве школьники, быстрые, острые в ребрах, небрежные в разговоре со взрослыми, с горячими взорами и большими ушами. И она уже не сторонилась их. А дед-академик боялся их и, случалось, заискивал перед ними.

Внучка стала возвращаться гораздо поздней, чем обычно. И все как бы завязалось сначала. Снова дед начинал тревожиться, как только она уходила из дома, тревога сжигала, корежила его, он ложился и вскакивал, шагал по квартире (ему уже давно предоставили отличную квартиру), садился к столу, чтобы через минуту бухнуться на диван. И замирал, прислушиваясь к каждому стуку нижних входных дверей, и выбегал на лестницу при каждом шуме лифта. Лифт поднимался и опускался и опять поднимался, но все это была не она.

И опять, когда она приходила, весь этот непереносимый страх исчезал, как дым, внучка сразу направлялась к себе, а дед по пути пытался сказать ей слова недовольства, укора, но она в ответ только глядела на него с каким-то небрежным недоумением:

— Я же не маленькая, дедушка!

Когда внучке стало шестнадцать, в самый разгар выпускных экзаменов, в четвертый раз приехала к отцу Катя. Рыдая, она сказала, что приехала навсегда. Военный, сказала она, оказался не столь положительным, как представлялось. Она хотела любви, он свел любовь к прозе.

То же самое говорила она и всем соседкам по верхним и нижним этажам. Кате было уже немало лет, и особенно охотно она говорила о том, что молодежь распустилась, что всюду разнузданность и нет настоящей любви, от которой она так пострадала в жизни. Она говорила, что ее мучительно заботит дочь, которая вследствие глубоких обстоятельств выросла без материнского глаза и которую ей, матери, предстояло теперь вооружить для всего дальнейшего. А дальнейшее представлялось ей захватывающим, потому что за дочерью уже сильно ухаживал молодой доктор двадцати восьми лет.

Катя сразу же попыталась вмешаться в это ухаживание, дабы спланировать, упорядочить, составить его маршрут. Она готова была со всей материнской щедростью открыть дочери тайны взоров, чар и улыбок, способных убить доктора наповал. Однако дочь холодно и упрямо отклонила ее заботы. Она взирала на мать снисходительно, с презрительным сожалением, как смотрят девчонки на женщин, потерпевших крушение в любви.

И не обретя возможности толковать о докторе с дочерью, Катя без умолка толковала о нем со своим отцом. Она говорила, что доктор двадцати восьми лет легковесен, неправильных взглядов, не приспособлен к семье, тщеславен и обездолит ее дочь. И дед не спал по ночам, кряхтел, немел сердцем, кашлял и старел с каждым днем, снедаемый ужасом, что внучка его будет несчастной. Его убивало то, что внучка, так охотно просившая его поучить ее математике, не терпела, чтобы он учил

ее жизни. И он утешал себя только тем, что она такая практичная, так знает цену всему на глаз и на ощупь, что не потеряет дорогу. Пламя любви и страха терзало его.

А внучка сильно влюбилась. Дед, знавший ее наизусть, видел, что она как потерянная. Он искал слов, которые следовало бы ей сказать, но только робко и смущенно глядел на нее. И лишь однажды, решившись, сказал ей все те же слова, точнее которых не было ни у него, ни у человечества,— слова о том, что надо быть требовательным в любви и не позволять любимому даже самого малого из того, чего нельзя позволять.

Но слова эти, слова заботы и потрясения, ушли в дым. Видать, внучка с доктором зашли далеко.

И вдруг (как если бы что-то произошло) Катя сблизилась с дочерью. Теперь они не расставались, все время о чем-то шепчась. Они вместе уходили куда-то по вечерам, оставляя старика дома в ложной заботе о его сердце и его ногах. Они опять ввергали его в одиночество, не уясняя, что он был бы гораздо крепче и здоровей, если бы всюду ходил вместе с ними. А когда он, томясь душой, делал попытку вмешаться в их бесконечные толки о докторе, покупках и людях, они глядели на него, как на человека, который морозит чушь.

И он, к словам которого в его области прислушивались ученые всего мира, боялся у себя дома сделать неловкий жест или произнести неловкое мнение, чтобы совсем не прослыть за болвана.

А после доктор вдруг резко прервал ухаживания и исчез, и с внучкой приключилось то, что в прежние годы называлось горячкой. Она целый месяц лежала в кровати в жару, рыдала и бредила. Катя не отходила от нее. А дед в ужасе жался в углу, дрожа от каждого стона и отчаянно глядя на кровать. Когда внучка засыпала, он прибирал все разбросанное в суматохе, в болезни, в ночной тревоге, становился в подножии и опять глядел и глядел на нее, на свою дорогую, бесценную, ненаглядную, такую практичную и такую несчастную. И все шла ему в голову мысль — почему они обе, внучка и дочь, столь отлично знавшие цену товарам и людям, все терпят и терпят крушения. И металась его душа в тоске о них, и металось его сердце в бессильных помыслах об их счастье.

Внучка начала поправляться. Она поправлялась медленно, дед был не в силах смотреть на ее белое, отчаянное лицо, на слабые, истощенные руки, на этот разбитый, бессильный взор, всегда устремленный куда-то вверх, в угол. Он убегал к себе и сидел одиноко, оторопело. Он отдал бы все, всю свою душу, свою старую голову за то, чтобы внучка опять была весела, горда, высокомерна и самонадеянна. Но она лежала навзничь, в пыли.

И он решился поговорить с ней, чтобы поднять ее. Осторожно и долго искал он доводы утешения, воскрешения, силы, которые укрепляли и воодушевляли. Наконец, он составил мысленный план разговора, серьезного, но веселого, настойчивого, но деликатного. Он вошел к ней в комнату, она лежала недвижно, он взял ее руку в свои и долго держал, глядя в ее закрытые глаза, страдая от нежности и жалости. Потом начал говорить. Он начал с соображений, которые, к нашей беде, являются единственным лекарством во всех невзгодах и единственной истиной во всех злоключениях,— с соображений о том, что все на свете проходит и исчезает, и то, что сегодня непереносимо, бесчестно, низко, бессовестно, будет завтра казаться ничтожным. Все отдалится. Все потускнеет. Померкнет. Все потеряет жало и блеск.

Затем, терзаясь от мысли, что он не в силах ничем защитить, заслонить, охранить эту несчастную девочку, уберечь ее, он стал говорить о докторе. Стремясь быть тактичным, он сказал, что доктор несомненно красив. Но любовь свою надо адресовать не к тому, у кого красивы глаза, шея, руки, а к тому, кто красив всем ходом своих мыслей и чувств, своей честностью, волей и правдой... Надо искать в человеке...

Глаза внучки вдруг приоткрылись, и она некоторое время безмолвно глядела на деда, застывшего от робости и любви.

— Уйди! — негромко сказала она. — Да что ты умеешь в жизни! Чем ты можешь помочь? Отстань от меня, сумасшедший!

Дед выскочил из комнаты, не помня себя, накинул пальто и ушел из дома. Он стал жить у своего друга и однокашника, академика математических наук. Математик не расспрашивал его ни о чем. То был деликатный, гнилой интеллигент, и он делал вид, будто ничего не случилось, и нет ничего особенного в том, что его друг внезапно стал жить в его кабинете. Первым не выдержал мой герой. Как-то вечером он рассказал другу все: и о дочери, и о внучке, и о своем ужасе от того, что произошло.

— Старик, старик! — сказал математик. — Ну подумай, о чем ты? Все восхищаются тобой. О тебе пишут книги и диссертации. Ты слава Советской страны. Весь мир называет тебя мудрецом. И только одна девчонка назвала тебя идиотом. Подумай: мир — и девчонка! И ты огорчен? Чудак!

Герой мой вышел на улицу. Стоял превосходный день, все спешило, шумело и радовалось вокруг, и он шел по улицам, тоже невольно радуясь солнцу, теплу, вбирая их всем телом, всей кровью, потому что был человеком, хоть старым, но все же частью всего живого, спешившего и шумевшего кругом. Он шел по великому гордому городу, столько свершившему для людей, мимо его памятников, садов и домов. Дома эти жили дольше, чем мой старик, и видели больше, чем он, за каждым окном была своя жизнь, свои нежность и равнодушие, свои восторг и безжалостность, свои внучки и старики. «Чем ты можешь помочь?» Ведь он так всегда трепетал за нее. Так страшился ее болезней, слез, огорчений, грусти. Ее жалобности. Так старался во всем помочь. Так радовался, когда она была весела и спокойна. «Что ты умеешь в жизни?» Да разве же он не пытался понять ее жизнь, чтобы защитить? Не старался вдуматься в жизнь вокруг, в ее пропасти, странности, изворотливость и уловки, чтобы уберечь? Мир — и внучка... Может быть, не надо было ее так любить? Или, может быть, надо было любить ее еще больше?

Казалось, дома эти знали ответ.

Но не давали ответа.

VII

Тридцатые годы подходили к концу. За эти годы я стал деятелем печати, которого мало кто знал, но имя которого все же упоминалось. Зато приобрел популярность как сценарист. Первый мой кинофильм «Последняя ночь» («Смотрите и слушайте! Звуковая, художественная, историко-политическая картина!») имел ощутимый успех, хотя и вызвал известные нарекания. Успех всегда сладок — мало-помалу я стал вползать в искусство кино и к концу тридцатых годов вполз вполне.

Других новостей в моей жизни в то время не было, хотя множество новостей бушевало вокруг меня каждый день. Это были очень острые новости, я когда-нибудь напишу о них.

Поздней осенью у меня появился сын.

... Темной ночью я повез жену в роддом.

Мы миновали Остоженку, свернули к Москве-реке, поехали по булыжной Калужской — не близкий путь, не так уж много было тогда в Москве учреждений, где можно было родить. В приемном покое было все как-то строго и равнодушно, как-то отделено от наших тревог и забот. В углу няньки судачили о своих домашних и о своих болезнях. К дежурной сестре стояли в очереди роженицы: ночь выдалась урожайной. Встали и мы. И медленно продвигались вперед, слушая, как женщины отвечают на вопросы анкеты, и жена все оглядывала меня испуганными и отчаянными глазами. Подошел наш черед, мы с женой вперебой ответили, кто она, как ее имя, откуда, где проживает, имеет ли мужа, есть ли другие дети и где их отцы.

— Хорошо, — сказала сестра жене, — ступайте и раздевайтесь... А вы, муж-

чина,— обратилась она ко мне,— можете уходить.

Мы поцеловались с женой испуганно, наспех, нянька взяла ее под руку и повела в сводчатый коридор. Все исчезло, и только беременные продолжали твердить, кто они, кто их мужья и где отцы их детей. Прошло полчаса, пришла нянька, и я ушел из больницы, неся в руках комочек платья, белья и чулок — все, что осталось мне от моей большой жены.

Начинало светать, позванивали трамваи, Москва-река была стертой, невнятной, с дрожью огней по берегам. Дома были зябкие, сонные. Ветер шуршал в деревьях.

Я шел московскими переулками, такими знакомыми, с палисадниками, собачьими будками, резными балкончиками — тут было все, что я так любил в Москве, все тихое, облупленное и потрепанное и в лужах, все то, чего уже нет сейчас,— я шел арбатскими переулками, и только один пешеход попался мне по дороге, только один, который остановил меня, чтобы прикурить. Я зажег спичку и сказал ему, что иду из роддома, где рожает жена. Он закурил, пустил дым, кашлянул сырым утренним кашлем, потер руки, оглянул нависшие облака и, сказав мне: «Бывает, парень!», отчалил в рассвет.

Я вошел в переулок, где жил, и отворил дверь квартиры. Здесь все было стыло и как-то смято, разбросано, как-то все в суматохе и второпях — именно так, как осталось, когда мы с женой уходили. Квартира была так пуста, как бывает пуста квартира только в очень редкие часы жизни.

Не снимая пальто, я взял трубку и позвонил в роддом.

— Рожает, папаша! — откликнулся чистый, звонкий девичий голос.— Терпи!

Я сел в кресло, решив не спать, и тут же заснул. Снов я не видел, но было во всем во мне, во всем моем сне что-то тревожное в коже и в сердце, что-то болезненно бьющее в мозг и в грудь. Затем вдруг удар такой силы и боли, что я проснулся.

В квартире стояло утро. Вещи по-прежнему были словно бы в суматохе и второпях, но утро смягчало их трепет. Я снова взялся за трубку.

— Ночная?— спросил меня тот же голос.

— Ночная.

— Из ночных, дядя, еще никто не родил,— сказал звонкий голос.— Жди!

Опять я уселся в кресло, решив не спать. И опять уснул. И снова мне снился сон без людей, животных, земли, событий — мне снились страх, беспокойство, тревога и что-то такое, что все свершалось и не свершалось и было свершившимся, но не свершившимся, и миновавшим, но не миновало.

И вновь удар такой силы и боли, что, задрожав, я открыл глаза. Было два часа дня. Я позвонил в роддом. Подошел новый голос.

— Минуточку!— быстро сказала сестра.

И много минут было слышно, как щебечут около трубки женские голоса.

— Минуточку!— повторила сестра, снова взяв трубку и повторно узнав, в чем дело.

И опять долго слышался щебет.

Потом тот же голос спросил:

— Фамилия?

Я назвал жену и себя.

— Минуточку!— сказал голос.

Теперь это длилось тысячелетие.

— Родила!— сказал голос.

— Боже мой! А здоровье?

— Чье?

— Жены.

— Здоровье нормальное.

— А ребенка?

— Минуточку!

Так появился на свет мой сын. Так вошел в мою судьбу сын и пронзил ее, и согрел, и потряс. И дано было мне познать всю силу отцовской любви, все ее счастье и страх.

Так завершилась вторая четверть моей биографии.

Кончились тридцатые годы. И началась война.

Размышляя о герое

Под этим названием в № 8 «ИК» за 1969 год опубликована статья В. Санаева, вызвавшая дискуссию. В № 1 за 1970 год напечатаны размышления А. Демидовой. В № 3 разговор продолжит М. Булгакова.

Регимантас Адомайтис

Простота — не простоватость

В старой Нарве шли съемки фильма «Король Лир», в котором Регимантас Адомайтис играет Эдмонда. Но в тот августовский день, когда я прилетел в Нарву, Адомайтис не был занят на съемках. Казалось бы, тем лучше... Увы, оказалось тем хуже: Регимантас остановился не в гостинице, а снял комнату где-то на взморье, и адреса его никто не знал... В конце концов, администратор съемочной группы сказала мне:

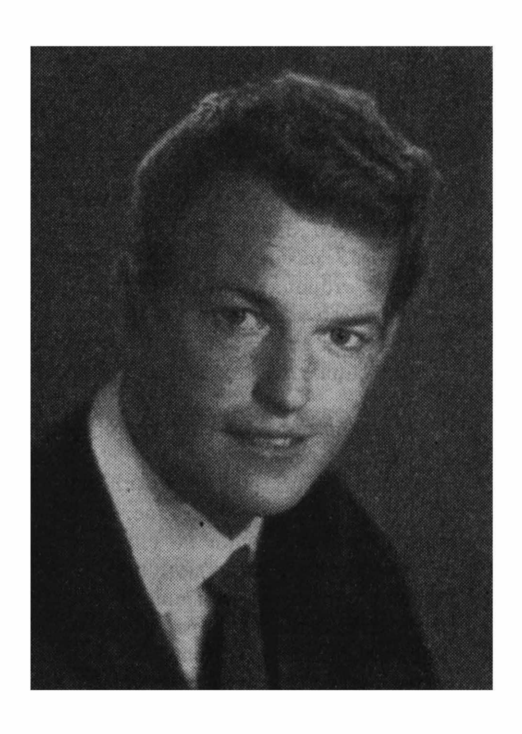
— Пойдите-ка по берегу моря, поищите, где вам встретится песчаная копия Таллина. Регис недавно был в Таллине и вот — «лепит воспоминания». В крайнем случае, если вам не повезет, спросите мальчишек, где Сергей Лазо...

Все оказалось правдой: мальчишки постарше, видевшие фильм «Сергей Лазо», помогли мне начать поиски, а те, что помладше, привели к огромному песчаному макету древнего Таллина.

...Высокий бородатый человек со спутанными светлыми волосами возводил из мокрого песка старинный город — с крепостями, зубчатыми стенами, с мостами и рвами, с высокими башнями и мощенными булыжником мостовыми. А вокруг в поте лица трудилась орава ребятишек, занимаясь «отделочными работами», то засыпая рвы, то руша башни; работа ведь велась без инструментария, вручную, и каждому не терпелось поскорее пощупать то, что получалось. Песок же, как известно, материал коварный и обладает досадной тенденцией рассыпаться как раз тогда, когда кажется особенно прочным. Как я понял, работа шла давно и «без перекуров», что само по себе могло бы послужить хорошим примером для некоторых строителей...

Я приехал поговорить о статье В. Санаева «Размышляя о герое» и привез восьмую книжку журнала «Искусство кино». Но оказалось, Адомайтис эту статью уже прочитал...

— До войны и в военные годы, — сказал он, — кино сумело создать образ тогдашнего современника, и не стоит опять называть фильмы, ставшие классикой, — их



все хорошо знают. Но вот героя мирных лет на экране не видно. Были хорошие, действительно высокохудожественные картины — «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Отец солдата» и другие, но там — военное время. А фильмы о современности — «Председатель», «Твой современник», еще некоторые, заслужившие признание, по-настоящему удачные, отмеченные великолепными актерскими работами (например, Михаил Ульянов в «Председателе») — немногочисленны. И я не мог бы поэтому сказать, что в нашем кинематографе уже существует сложившийся тип современного героя. По-моему, его пока нет. Иногда, к тому же в картинах на современные темы, даже замечаешь некую границу: вот здесь кончается сфера художественного и начинается сфера анализа производственных вопросов. А где возникает такая граница, там кончается и развертывание характеров.

В современном западном кинематографе вырисовываются какие-то черты их современного героя, человека капиталистического общества, не нашедшего смысла в жизни, потерявшегося в мире, внутренне опустошенного. Но подробнее об этом герое я говорить не могу — просто недостаточно хорошо знаю современный западный кинематограф.

Да и не об их герое у нас речь, не он меня волнует. Я, как и Санаев, как большинство из нас, думаю о том, как найти путь к герою активной социальной позиции, гражданину, несущему в себе общественный, идейный опыт современности.

К сожалению, такой герой и на нашей сцене тоже редкость. Есть какие-то пробы, что ли, более или менее удачные приближения, но не больше. Хотя видно, что многое делается, что все стараются такого современника найти. Создать его образ.

Что же мешает удаче? Думаю, что наиболее частая, самая распространенная и, вместе с тем, опасная ошибка вот в чем: черты современника ищут не на земле, а, так сказать, на небе — в воображении. А в результате, сравниваешь литературный образ с тем, что видишь в жизни, — и не узнаешь.

Ведь когда читаешь пьесу, роман, становится тогда интересно, когда находишь в книге какой-то новый путь к действительности, находишь решение вопросов, над которыми сам задумывался. Когда обнаруживаешь что-то общее с твоим собственным внутренним опытом. Когда то ли в отдельных местах, то ли (это, конечно, лучше) на всем протяжении произведения возникает резонанс с твоей собственной индивидуальностью, с твоим личным миром. С этого и начинается актерское творчество: ты нашел кончик нити каких-то чувств, мыслей — и вот уже тянешь, тянешь эту нить... А если такой нити не находишь?

Наверное, ее не находишь чаще всего тогда, когда мы слишком отрываемся от реальности и рисуем героя таким, какой видится в мечтах, какого мы хотели бы видеть. Если так делают фантасты, то это понятно: они пишут о завтрашнем дне, о том, чего еще нет. Но писатели-реалисты должны ведь собирать сегодняшний урожай, так как завтрашним хлебом сегодня сыт не будешь. Зачем положительных героев порой надувают воздухом? Получаются эдакие баллоны вместо людей: ни складок, ни морщинок. Это не обязательно ангелы, но в них все же мало от живого человека. А как много можно найти необходимого тысячам, если героя не выдумывать, а интересное находить в обыкновенном человеке, если в нем, живущем рядом со мной, искать героические черты!

Ведь что такое герой? Что такое героизм? Наверное, это те качества человека, которые в определенных условиях дают ему возможность сконцентрировать все свои силы на определенной задаче... Я не хочу давать какие-то формулы, определения, но я хочу все же сказать, что героизм — это результат. Результат предшествующей работы, обыкновенной, каждодневной, по виду часто, казалось бы, самой незначительной.

Может быть, я сыграл Сергея Лазо не очень удачно, но если говорить о намерениях, то, работая, я как раз боялся говорить себе, что играю героя. То есть героя, полного каких-то неизвестно откуда пришедших к нему сверхъестественных сил!.. Ничего подобного. Я хотел показать человека обыкновенного, но талантливого в определенной области, в данном случае — в области работы с массами, в области организации революции, даже очень талантливого. Его талант в том, что он сумел всего себя отдать идее борьбы за революцию. День за днем, час за часом отдавал он ей всего себя, все свои силы. Именно — все.

А вот если бы не было революции и гражданской войны? Стал бы для нас Сергей Лазо тем, кем стал после своей гибели? Может, и не стал бы. Потому что Лазо сделала революция. Он делал рядовую работу для партии, которую вели тысячи. Да, это не пустые слова: таких, как он, были тысячи. И если бы многие из этих тысяч оказались на месте Лазо, они сумели бы и работать и умереть с таким же мужеством. Собственно так и было: тысячи людей проявили себя во время революции и гражданской войны столь же ярко и смело, столь же вдохновенно боролись за народное дело, как Лазо. И только поэтому и стала возможна победа революции.

Что это — отрицание героизма в характере Лазо?

Ни в коем случае! Если меня так поняли, значит я не сумел точно выразить то, что хотел сказать. Я преклоняюсь перед героизмом Лазо и таких, как он. Но я не думаю, что героизм надо играть как нечто заданное, как исходное условие. Это зритель в итоге должен сказать: мне показали героя.

Значит героизм должен подаваться не в виде готовой формулы, а должен возникать в результате самораскрытия характера как завершающий итог, как мое, актера, и моего персонажа, завоевание.

Меня всегда волнуют возможности, заложенные в обыкновенном человеке. Человеке, к которому, быть может, и судьба не очень расположена, которому, может, и не очень везет в жизни, но который все равно не сдастся. Как бы ни было трудно, а он идет и идет своей дорогой. Идет навстречу самому трудному, потому что только во встрече с самым трудным он может до конца проявить себя, лучшие стороны своей натуры.

Возьмите героев войны. В мирное время они были самые обыкновенные люди. Однако, думаю, уже тогда происходила в них какая-то внутренняя подготовительная работа к подвигу — шлифовались идеалы, взгляды, мужали характеры. Это и тогда находило выражение в их поступках, в их разговорах. Но выражение, которое было только еще предвестием того, что на войне стало фактом. Ведь их подвиги были результатом этой иногда десятилетиями длившейся подготовительной работы. Так вот меня волнует как раз эта предшествующая стадия в жизни будущего героя. Обыкновенная жизнь обыкновенного человека, которому суждено было всей логикой его развития, когда пробил час, свершить нечто необыкновенное.

Так что еще раз скажу: не поймите меня так, что я за серенького, безликого человека на экране или на сцене. Наоборот, моя мечта о другом. Увидеть бы — не знаю, как сказать — современных Ромео, Гамлетов, что ли... Таких же сложных, глубоко мыслящих, духовно богатых. Чтобы были современные люди и современные проблемы: в единстве, в слитности. И в самой взрывчатой концентрации.

— Играете ли вы такие роли? Вот в Вильнюсском академическом драматическом театре вы заняты сейчас в двух ролях...

— Да, одна из них — Франц в «Затворниках из Альтоны». Вообще, ставить сегодня какую-либо вещь, если она как-то не связана с современностью, смешно, и эта пьеса, хотя в ней, казалось бы, речь идет о прошедшей войне, тоже остросовременна.

Мы живем в такой век, когда над людьми все время висит угроза страшных испытаний, испытаний, которые могут обрушиться на всю землю: угроза войны и связанных с ней ужасов. Так, наверное, думает каждый мыслящий человек. Вот почему проблемы, затронутые в пьесе «Затворники», перекликаются с настоящим. Одна из этих проблем — ответственность человека за свои поступки.

Франц — в прошлом нацист, пытавший людей во время войны. Ему повезло — он не погиб. Но остался духовно искалеченным человеком. Он душевно ранен, что ли, и ему места в жизни уже нет. Франц — преступник, но он еще человек, потому что совесть его пока не умерла. И драматург — это очень мне нравится — показывает, что преступник не может примириться со своей совестью. Другие еще могут простить его, хотя бы повинуясь родственному чувству, но сам себя он не прощает. Франц пытается строить — ради нравственного самооправдания — разные философские и моральные конструкции: был Гитлер, нацизм и так далее. А я был только солдатом, только выполнял приказы. Все так. Умом он себя оправдывает, но совесть его вздыблена, не знает успокоения. И Франц кончает жизнь самоубийством. Так решается в этой пьесе проблема совести, проблема несовместимости, непримиримости добра и зла.

Разве это не современно? Особенно сейчас, когда в ФРГ оправдывают нацистских преступников, когда в Южной Америке еще скрываются многие палачи, а во Вьетнаме уже много лет идет грязная война?

В «Затворниках» характер ясно виден, в нем сразу можно разобраться. Но вот другая моя роль — Миндаугас в пьесе «Миндаугас» Юстинаса Марцинкявичуса — о первом литовском короле, объединившем в XIII веке Литовское государство. Здесь уже в проблемах добра и зла разобраться сложнее. Разве объединение Литвы произошло так просто? Взял Миндаугас и собрал всех, кто владел землями, да и сказал им: «Друзья, давайте объединимся, сделаем единое государство»? Ничего подобного. С исторической точки зрения, Миндаугас сделал хорошее дело: создал государство, которое потом смогло воевать с немецкими захватчиками. Но сделал он это ценой большой крови, через насилие.

Мне нравится, как Марцинкявичус выписал этот образ. Сказать, что Миндаугас «положительный» — нельзя. Но нельзя и утверждать, что он «отрицательный». Главное, что это живой человек со всеми присущими ему противоречиями. И главное, человек, несущий в себе противоречия, которые отражают противоречия исторического развития, противоречия, имеющие не узко личное, а общее значение. Во всяком случае, так мне кажется, так я понимаю трагедию Миндаугаса.

Почему я привел эти примеры? Человек вообще, а наш современник, в частности, очень сложен. У нас же в театре и в кино до сих пор любят определять человека такими категориями, которые сами по себе еще ни о чем не говорят, определять однозначно: хороший, плохой, любит, не любит... Но **почему** он хороший? Или — **почему** он то-то не любит, а то-то любит? Вот эти «почему» и составляют предмет искусства. По-моему, всегда интересно докапываться до корней. Искать причины, почему человек именно **такой.**

Почему в театре и кино нам часто неинтересно играть положительных героев? Наверное, потому, что они, как правило, окрашены одной краской — более или менее розовой. А ведь как раз человек, который может служить положительным примером, интересен своим многообразием, разносторонностью, что ли.

В таком человеке должна отражаться вся наша эпоха, весь наш сегодняшний день — своей напряженностью, катаклизмами. Как в героях довоенного кино отражалось тогдашнее время. В. Санаев прав, когда пишет об этом и, обращаясь к сегодняшним писателям и актерам, говорит: «Нужно только влюбленно и внимательно посмотреть вокруг себя».

— Санаев, кстати, сетует на то, что у нас часто пренебрежительно относятся к интеллектуальным запросам актера, к его взглядам, размышлениям и раздумьям. А как ваше мнение?

— Я еще очень мало снимался и очень мало сталкивался с кинорежиссерами, но, наверное, так оно и есть... Режиссер может быть талантливым и тем не менее может не работать с актером. Так бывает. И это всегда тяжело. Ведь актер будет недоволен, если его оставят в стороне, как бы ни было талантливо то, что делает режиссер (делает помимо актера, игнорируя его как творческую личность).

— Значит режиссер, на ваш взгляд, должен идти от актера?

— Не знаю, не знаю. Я не уверен в этом. Возможно, какой-то режиссер может идти к своей цели и совсем другими ходами. Но мы, актеры, всегда за то, чтобы с нами, с нашей точкой зрения считались. Мы тоже хотим быть соавторами произведения. Это вполне закономерное желание, если мы участники фильма. И мы всегда за таких режиссеров, с которыми находим контакт, с которыми можем дискутировать и создавать вместе, а не повинуясь диктату. Кому же понравится, если его, как марионетку, дергают за ниточку?..

В идеале режиссер должен видеть больше актера — ведь он «дирижирует» спектаклем или фильмом в целом, а актер — один из инструментов большого оркестра. Но инструмент особый — живой, думающий. На нем можно хорошо сыграть, если только правильно его настроить. Поэтому, хотя режиссер, начиная постановку, уже заранее имеет свой определенный взгляд, свое ви́дение фильма, он должен и меня, актера, подвести к нему в процессе нашей общей работы. Причем так подвести, чтобы у меня осталось впечатление, что это я сам к этому пришел, а не в приказном порядке.

Есть, правда, и другие режиссеры: они действительно считаются с актером, но потому только, что сами они не в силах самостоятельно справиться с задачей. Они прячутся за актера, потому что ощущают собственную беспомощность. Такой режиссер выжмет из актера все, а в итоге все же может ничего не получиться. Сколько таких примеров можно найти в фильмах последних лет.

Некоторые думают, что для актера знание психологии, истории, законов развития общества не обязательно — ведь текст написан, драматург сам обо всем подумал. А актеру достаточно таланта, интуиции... Да, есть и такие актеры, и их немало. Но я предпочитаю думающего актера. Который был бы образован. Который всегда имел бы не только какое-то поверхностное представление о роли и произведении в целом, но глубоко вникал в философию не только роли, но и сценария, пьесы, в психологию героя.

Впрочем, не думаю, что эти мои мысли представляют что-нибудь интересное... Вы улыбаетесь, значит я что-то неправильно сказал?.. Нет? Видите ли, когда работаешь, то не можешь не задумываться над некоторыми вопросами, над которыми до тебя уже задумывались десятки людей. И все же для тебя эти вопросы возникают как бы в первый раз. Никто еще не умел ходить, стоя на чужих плечах. Вот и я все время чувствую, как мне не хватает знаний: надо еще многому учиться. И хочется учиться. Потому что я совсем не считаю себя актером, который может понадеяться на свою индивидуальность, на свою интуицию. Чтобы что-нибудь сделать, обязательно надо много работать, любой роли у меня предшествует большая работа...

Вот В. Санаев пишет еще о «соблазне простоты». Если, допустим, ставить фильм об обыкновенном человеке, о чем мы уже говорили, то все дело, наверное, **как** это сделать. Какими средствами, каким образом добиться, чтобы выявилась сущность характера, чтобы душа человеческая раскрылась и стало видно, что этот обыкновенный человек — действительно богатый человек. Это можно сделать очень **просто**. Но можно сделать и так, что простота перейдет в **простоватость**. И в рус-

ском и в литовском языках у этих слов одинаковые корни: по-литовски простота — «папрастумас», простоватость — «прастумас». Как их различить? Это вопрос сложный, рецептов я не знаю...

«Соблазн простоты» есть не только в актерской игре. Просто пишут, просто снимают.

Простота нынче в моде. Понимая это, мы и стараемся просто играть, но порой получается... прастумас...

Простота — черта гениальности: шедевры обычно просты. Папрастумас — вершина искусства. Вершина. Но когда она — подножие искусства, тогда это, наверное, прастумас...

Вообще, актер — это такая интересная и сложная штука... Вы опять улыбаетесь? Конечно, разные бывают актеры. И хорошо, что разные. Если все одинаковые—это было бы плохо. Неинтересно. Но какой бы актер ни был, сейчас уже не так важно, как он играет, как перевоплощается — это вопрос личной техники. Важно, какие идеи он несет, какие мысли, как передает в зал то, что тревожит автора как гражданина, как современника.

И в кино и в театре хочется видеть мыслящего человека. Я уже говорил об этом? Хочется видеть мыслящим и того, кого играют, и того, кто играет. И всегда интересно, когда актер говорит как бы от собственного «я», когда он несет собственную — обдуманную и выстраданную — тему. Но это бывает только тогда, когда у него есть индивидуальность. Когда он личность, задумывающаяся над проблемами современной жизни.

— Коль скоро разговор зашел об искусстве мыслящего актера, я хочу спросить о традициях — театральных и кинематографических...

— Если иметь в виду Литву, то о традициях театральных трудно говорить, потому что литовскому профессиональному театру около шестидесяти лет, и у нас традиции еще очень небольшие. Что же касается меня лично, то я действительно многому учился у старших актеров.

Я рос в провинции — есть в Литве такой небольшой городок Пасвалис. Там я и учился. К нам приезжали на гастроли театры, я не пропускал ни одного спектакля. И если говорить об актерах, то можно сказать: сейчас играют по-новому, иначе, разница в игре очень заметна.

Сохранились старые грампластинки — записи нашего театра в начале века. Слушаешь и многого не принимаешь, потому что сейчас мы играем проще... Вот и опять возвращаюсь к «соблазну простоты».

Сегодня основная масса киноактеров, во всяком случае в Литве,— театральные артисты. И, на мой взгляд, происходит сближение техники игры в кино и в театре. Каких-то общих правил, конечно, не может быть, но, думаю, кино многое дает театру, а театр много дает кино. Взаимозависимость есть безусловно.

— Регис, какую роль вы хотели бы получить?

— Роль ученика, имеющего хороших учителей. Потому что с каждой новой пьесой, с каждым новым фильмом становится все ясней, как мало ты знаешь...

Беседу вел Г. ЦИТРИНЯК

ПОЗДНО ВЕЧЕРОМ 9 МАРТА 1918 ГОДА все народные комиссары получили в Смольном пакет с грифом «Секретно». Записка в пакете извещала: «Отъезд в Москву состоится 10 марта с. г., в воскресенье, ровно в 10 часов вечера с Цветочной площадки». Об этих днях в жизни вождя партии и Советского государства, днях, еще не получивших отражения ни в кино, ни в литературе,— переезде Советского правительства из Петрограда в Москву в марте 1918 года — рассказывает сценарий А. Борщаговского и В. Сутырина «Поезд в завтрашний день». Это было драматическое для молодой Республики Советов время. 18 февраля 1918 года немцы нарушили перемирие и начали наступление на Петроград. Город заполнили ушедшие с фронтов солдаты и офицеры. Многие из них «голосовали за мир ногами». А ноги без удержу несли их домой — к земле, к заводам, к семьям. В Петрограде творилось что-то невообразимое: поезда брались штурмом с оружием в руках, все виды транспорта были переполнены людьми в серых шинелях. В городе начался голод.

21 февраля Ленин написал манифест «Социалистическое отечество в опасности!». Загудели гудки заводов, рабочим вручали оружие, формировали из них отряды и тут же направляли к Пскову и Нарве. 23 февраля были одержаны первые победы, приостановившие наступление кайзеровской армии. Тут же в Брест направился Чичерин, чтобы любой ценой вырвать мир.

Ленин отчетливо понимал, каким магнитом для немцев является пребывание правительства в Петрограде. Стоило им захватить одну железную дорогу, и столица была бы отрезана от страны. Взвесив все «за» и «против», Совнарком решает переехать. В этом вопросе В. И. Ленина активно поддерживают Ф. Э. Дзержинский, В. Д. Бонч-Бруевич, Н. И. Подвойский. Двадцать шестого февраля Совнарком утверждает декрет о переносе столицы ближе к важнейшим экономическим районам, в исторически сложившийся центр страны — Москву. Ленин предвидел, что враги могут организовать диверсии. Поэтому операция по переезду, которую возглавляли Ф. Э. Дзержинский и В. Д. Бонч-Бруевич, проводилась тайно: нужно было перевезти золотой запас, экспедицию по изготовлению государственных бумаг, архивы, сотрудников учреждений и их семьи. В первых поездах находились наркоматы, ЦИК во главе с Я. М. Свердловым. Последний поезд — с членами правительства, экстренный поезд № 4001 точно в назначенное время отошел с маленькой платформы, так называемой Цветочной площадки, на соединительных путях Николаевской (теперь Октябрьской) железной дороги. Отошел без удара колокола, без свистка кондуктора, без единого огонька.

Движение правительственного поезда стало сюжетной основой фильма «Поезд в завтрашний день», который ставит на «Мосфильме» режиссер Вилен Азаров. Картина поведает о событиях чрезвычайно волнующих и драматических. Достаточно сказать, что правые эсеры-боевики и анархисты дважды совершали нападение на железнодорожный состав, что пути в нескольких местах оказались заминированными. Только бдительность чекистов, сплоченность железнодорожников, отвага латышских стрелков обеспечили движение поезда. 11 марта в восемь часов утра состав благополучно прибыл в новую столицу. На следующий день во многие страны мира были отправлены телеграммы с новым адресом правительства Советской Республики: «Москва, Кремль».

Вилен Азаров рассказывает:

— Что касается жанра и стиля, то фильм видится мне как своеобразное сочетание исторической драмы и поэтического рассказа, где строго документальное повествование будет соседствовать с лирическими сценами бесед Владимира Ильича с Надеждой Константиновной Крупской и Марией Ильиничной Ульяновой. Действие будет происходить не только в поезде, но и на станциях, и в коридоре

Смольного, и в кабинете В. И. Ленина в Кремле, и на улицах Петрограда и Москвы. Главное в фильме — не сюжетные перипетии, а характер Владимира Ильича, раскрывающийся в его взаимоотношениях с окружающими, в споре с «левыми» коммунистами, в сцене в вагоне, когда он диктует статью Н. К. Крупской, в размышлениях о судьбах революции и страны.

Роль Ленина играет актер Куйбышевского драматического театра народный артист РСФСР Николай Засухин. Оператор картины Марк Дятлов, художник Семен Ушаков. Свердлова играет Владимир Татосов, Бонч-Бруевича — Георгий Куликов, Крупскую — Эмма Попова, Дзержинского — Александр Гай.

●

РОМАН ВСЕВОЛОДА КОЧЕТОВА «УГОЛ ПАДЕНИЯ» экранизирует на «Ленфильме» режиссер Геннадий Казанский. О будущем фильме он говорит:

— Из всех событий гражданской войны самым драматическим для Петрограда была оборона от банд Юденича. Дважды подходили белые армии к самым стенам города — весной и осенью 1919 года — и дважды откатывались назад, получая отпор героических красноармейских рабочих отрядов. Об этом и расскажет картина. Рядом с литературными героями в ней будут действовать и личности исторические, а сцены, рожденные пером романиста, перемежаются кадрами кинохроники тех лет.

В произведении Кочетова нет эпизодов, непосредственно связанных с В. И. Лениным. В фильме же Ленин — в числе основных действующих лиц. Вождь придавал исключительное значение обороне Петрограда, лично руководил действиями петроградских коммунистов.

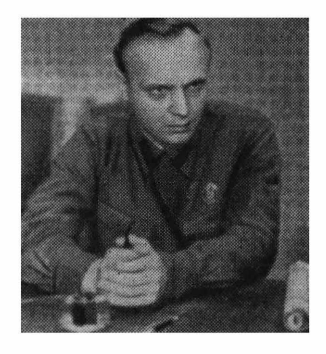
●

НА ОСНОВЕ РИСУНКОВ ФРИДРИХА ЭНГЕЛЬСА поставят фильм мастера мультипликации СССР и ГДР. В его создании примут участие режиссер Ф. Хитрук, специалист по кукольным фильмам москвич В. Курчевский и немецкие мультипликаторы супруги Георги. В основу своей работы авторы положили письма молодого Энгельса — живые, остроумные, проникнутые юмором, а также рисунки, сопровождавшие переписку. Это позволит ввести зрителей во внутренний мир молодого человека тридцатых годов прошлого столетия, показать студенческую жизнь Берлина и Бремена, раскрыть характер увлечений и интересов молодого Энгельса. Новая лента будет фильмом-монологом, основанным на отрывках из писем Фридриха Энгельса к сестре и друзьям.

●

ФИЛЬМ «СЕРЕБРЯНЫЕ ТРУБЫ», ПОСВЯЩЕННЫЙ АРКАДИЮ ГАЙДАРУ, снимается на Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Сценарий написали В. Железняков и А. Леонтьев, режиссер Э. Бочаров, оператор П. Катаев, художник М. Горелик.

«Серебряные трубы». Аркадий Гайдар — А. Мягков



Эдуард Бочаров рассказывает:

— Все мы зачитывались «Военной тайной», «Судьбой барабанщика», «Школой», мечтали познакомиться с автором этих книжек и, хотя давно вышли из детского возраста, до сих пор равняемся на героев Аркадия Петровича Гайдара. Нам хочется рассказать о короткой и неповторимой жизни этого замечательного человека. В картине могут встретиться ситуации, каких на самом деле не было в жизни писателя, но они будут отвечать сущности характера этого доброго, умного, талантливого человека.

●

КАРТИНА РЕЖИССЕРА ГЛЕБА ПАНФИЛОВА «В ОГНЕ БРОДА НЕТ» оказалась обещающим дебютом в кино бывшего инженера-химика из Свердловска, окончившего Высшие режиссерские курсы под руководством Юлия Райзмана. Теперь режиссер ставит на «Ленфильме» свою вторую картину — «Девушка с фабрики», сценарий которой он написал вместе с Е. Габриловичем.

— В этой ленте,— говорит режиссер,— мы хотим продолжить развитие темы: судьба таланта. Так же как и Таня Теткина из картины «В огне брода нет», новая наша героиня, Паша Строганова, — талантливый человек. Она живет в маленьком среднерусском городке, где старая архитектура причудливо сочетается с новыми постройками, заводами, театрами, клубами. Тема таланта меня интересует потому, что он активен, неспокоен, бурно вступает во взаимодействие с окружающими и проявляется во всех сферах жизни: в работе, дружбе, любви. Новый фильм — об утверждении личности современного человека, личности сложной, многогранной, глубокой и гармоничной. Роль Паши Строгановой играет Инна Чурикова.

На съемках фильма «Ватерлоо». На первом плане — С. Закариадзе и С. Бондарчук

● СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК заканчивает постановку итальянского фильма «Ватерлоо», который выпустит студия «Де Лаурентис чинематографика» при участии «Мосфильма». Почти вся огромная по масштабам постановочная картина была снята в Закарпатье, между Ужгородом и Мукачевом, недалеко от тех мест, где снималось Аустерлицкое сражение для фильма «Война и мир». В картине занято восемьдесят два актера Италии, Франции, США, Англии, Канады. Среди советских актеров, снимающихся в фильме, С. Закариадзе (фельдмаршал Блюхер), И. Скобцева (маркитантка Мария), О. Видов (Томлинсон), В. Дружников (Жерар), В. Ливанов (Перси), В. Мурганов (Сомерсет), Б. Молчанов (Бертран), Г. Юдин (Шакта), В. Плаксин (Метлан), Р. Янковский (Флао), Л. Поляков (Келлерман).

С. Бондарчук так объясняет причины, по которым он взялся за постановку картины:

— Лев Николаевич Толстой говорил об искусстве как о способе заражения переживаниями художника широких слоев публики. Что касается меня, то я на всю жизнь «заражен» Толстым.

Съемки «Войны и мира» были очень увлекательны и трудны. Казалось, все возможное уже сделано. Но, снимая последние кадры Бородинской битвы, я с сожалением думал о том, что приходится расставаться с эпохой, которую так долго и тщательно изучал. Предложение итальянских коллег поставить «Ватерлоо» дало возможность вернуться к этим событиям, к персонажам, характеры которых приходилось постигать в течение многих лет. Ведь именно под Бородином начался разгром армии Наполеона, была разбита вера в непобедимость этого полководца. Но в «Войне и мире» мы показали только начало этого разгрома, без логического его завершения. «Ватерлоо» дает возможность завершить тему Бородинского сражения, тему разгрома непобедимой армии Наполеона, попавшей в ловушку в 1812 году в России. Лев Толстой в «Войне и мире» очень точно сказал о Наполеоне и его войске со времени разгрома в России и до знаменитых Ста дней: «Изучать искусные маневры Наполеона и его войска от его цели со времени вступления в Москву и до уничтожения этого войска — все равно, что изучать значение предсмертных прыжков и судорог смертельно раненного животного».

В прологе к фильму будут показаны сцены бегства французов из России, переправы на Березине, зимнего отступления великой армии. Правда, на этот раз русские войска не участвовали в сражениях, но с Россией события фильма тесно связаны. Вместе с Англией, Австрией и Пруссией она была одной из четырех держав, противостоящих Наполеону, причем была главной силой союзников.

Фильм начинается отречением от престола Наполеона во дворце Фонтенбло 6 апреля 1814 года после прихода союзных армий в Париж. Убеждая императора подписать отречение, Ней говорит ему: «Ваше величество, все кончено: австрийцы в Версале, казаки поят своих лошадей в Сене». И далее: «Мы не хотим подвергать Париж участи Москвы» — в Париже тогда находилась огромная русская армия. Бонапарта сослали на Эльбу по настоянию Александра — он даже хотел вы-

везти его в Россию. В картине будет эпизод, в котором Александр и Нессельроде беседуют об этом в Зимнем дворце.

Воспоминания о разгроме в России не оставляют французских солдат и в Ватерлоо — ветеран-гвардеец Сорэ рассказывает в фильме своим товарищам о холоде и казаках. Наполеон был обречен — не будь Ватерлоо, его окончательно разгромили бы русские войска. В первых числах апреля 1815 года трехсоттысячная русская армия под командованием фельдмаршала Барклая де Толли выступила к границам Франции. Энгельс писал: «Русские были уже около Рейна в то время, когда Наполеон сражался с англичанами и пруссаками при Ватерлоо».

— Какова главная мысль будущего фильма?

— Это продолжение все тех же толстовских мыслей, которые были для нас определяющими в работе над «Войной и миром». Мыслей о мире, о войне, жизни и смерти, правде и красоте, добре и зле, личности и народе, величии и ничтожестве, искренности и лжи, любви и долге, о месте человека на земле, о сущности войны, бедствиях, которые она несет людям. «Ватерлоо» задумана как антивоенная картина, которая должна показать всю чудовищность и жестокость захватнических войн, когда по воле связанных круговой порукой злоумышленников большие массы людей начинают убивать таких же людей, одетых в мундиры другого цвета. Ленин говорил, что наполеоновские войны были контрреволюционными, империалистическими, связанными с «трагедиями целых народов». Рядовой английский солдат Дик Томлинсон спрашивает в фильме: «Как могут люди, которые никогда не видели друг друга, приносить столько горя друг другу?» Да, «Ватерлоо» — антивоенная картина, и это, пожалуй, одна из главных причин, заставивших меня отложить прежние замыслы и снова «взяться за оружие».

— И «Война и мир» и «Ватерлоо» относятся к тому разряду сложных, больших по масштабу картин, которые называют постановочными. Чем объясняется ваш интерес к таким произведениям?

— Мы, кинематографисты, нередко кичимся массовостью своего искусства. Но никак не хотим всерьез задуматься о том, что массовое — значит более других связанное с массовым сознанием. Кино — это зритель. Несчастен режиссер, на чей фильм никто не идет. Кинематографист не может быть эстетствующим, не может ориентироваться на малую аудиторию. А большие, масштабные произведения, созданные с учетом новейшей техники кино, обладают огромным воздействием на зрителя. Вот почему не нужно бояться больших, «постановочных» картин.

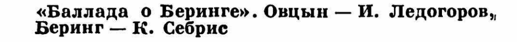
Разумеется, секрет успеха не только в технике и принципах киносъемки. Превосходный фильм «Гамлет» снят Григорием Козинцевым в общем-то традиционно. И тем не менее я могу утверждать, что эта картина гораздо дороже и ценнее тридцати иных вместе взятых «нетрадиционных» фильмов.

Я несколько лет «дышу» Толстым и о том, чему меня научил он, могу говорить бесконечно. Но главное заключается вот в чем: космичность этого художника не мешала ему видеть самые тонкие, «микроскопические» движения человеческой души. Следовать толстовскому методу — это значит сочетать философскую углубленность с жизненной простотой и сердечностью, проникновение в тонкости психологии с панорамным охватом исторических событий.

●

«БАЛЛАДА О БЕРИНГЕ» — таково условное название широкоэкранного фильма, съемки которого ведутся на Камчатке, Чукотке и в павильонах киностудии имени М. Горького. Картина расскажет о первооткрывателях морского пути между Россией и Америкой в северной части Тихого океана. Сценарий написали В. Шкловский и И. Осипов при участии режиссера-постановщика Ю. Швырева. Один из авторов сценария, И. Осипов говорит о будущем фильме:

— Не случайно пришли мы с Виктором Борисовичем Шклов-



«Баллада о Беринге». Овцын — И. Ледогоров, Беринг — К. Себрис

ским к теме экспедиции Беринга. Этот поход, который был осуществлен в первой половине XVIII века,— выдающееся событие не только научного значения, но и всей эпохи становления русского государства. Впервые советские зрители увидят на экране героические подвиги первопроходцев Севера — русских матросов, офицеров, которых Петр I послал исследовать и нанести на карту очертания северных берегов России, проверить, существует ли пролив между Аляской и Чукоткой. И выйти на своих утлых судах к берегам Америки.

Съемкам картины предшествовала большая кропотливая работа. К счастью, архивы сохранили дневники и воспоминания участников экспедиции, их научные труды. Съемочная группа побывала на Дальнем Востоке, на острове Беринга, где на обратном пути сложил свою голову отважный исследователь. По старинным гравюрам, чертежам, описаниям был построен корабль — копия легендарного пакетбота «Святой Петр», на котором Беринг достиг берегов Америки.

Съемки фильма сейчас в разгаре. Они ведутся в Ленинграде — в Петропавловском соборе, домике Петра, кунсткамере, в Москве — в павильонах студии имени М. Горького. Роль Беринга играет народный артист Латвийской ССР Карл Себрис.

●

НОРМАН СВОЛЛОУ И ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ снимают для английского телевидения документальный фильм о Сергее Эйзенштейне.

●

СЕМЬДЕСЯТ ДВА ДНЯ, начиная с 25 сентября 1969 года, продолжался в Нью-йоркском музее современного искусства фестиваль советских фильмов. Это самая широкая демонстрация советских фильмов из всех когда-либо проводившихся в США. Отдел кино музея в сотрудничестве с Госфильмофондом СССР отобрал 49 картин, включая шедевры русского и советского киноискусства за 60 лет — с 1907 по 1967 год. Среди них «Броненосец «Потемкин», «Иван Грозный», «Земля», «Арсенал», «Аэроград», «Потомок Чингисхана», «Чапаев», «Путевка в жизнь», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима», «Выборгская сторона», «Детство Горького», «Веселые ребята», «Девять дней одного года», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Никто не хотел умирать», произведения Эсфири Шуб, Дзиги Вертова и многие другие. Фестиваль прошел с большим успехом.

●

В № 7 «ИСКУССТВА КИНО» за прошлый год было опубликовано интервью с французским режиссером Жан-Полем Ле Шануа, в котором он рассказывал о советско-французском фильме, сценарий которого пишет вместе с Алексеем Каплером. Недавно в адрес Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и студии «Мосфильм» пришло письмо от французского режиссера, в котором, в частности, говорится: «...Я знаю разных людей вашей страны. Знаю, какое глубокое и великодушное сердце дала им природа, какая горячая у них душа, сколько нежности и понимания в каждом из них. Именно поэтому я как художник хочу попытаться высказать все это советским людям, хочу выразить свое восхищение ими.

Улыбка... Улыбка... Улыбка... Она будет основой нашего совместного фильма «Вести из Москвы». Я хочу показать советских людей влюбленными в жизнь, активными, глубокими, дружественными, впечатлительными. Такими, какие они есть в своем большинстве. К этому я стремлюсь как режиссер, сценарист и давний друг Советского Союза».

●

МАРЛЕН ХУЦИЕВ ставит в творческом объединении «Экран» Центрального телевидения картину «Был месяц май...». Он говорит о фильме: «В 1970 году все прогрессивное человечество отмечает 25-летие великой победы над фашизмом. Сокрушительный разгром гитлеровских полчищ — суровый урок тем, кто еще не отрешился от бредовых идей реваншизма. Такие люди есть, и об этом забывать нельзя. Именно поэтому мы считаем наш новый фильм антифашистским. Мы рассказываем в нем о войне и первых днях после войны, о героях-солдатах — участниках великой битвы народов Европы против гитлеризма, до конца выполнивших свой интернациональный долг. Сценарий написал Григорий Бакланов. Оператор В. Ошеров, художник Л. Перцев. В ролях — А. Аржиловский, П. Тодоровский, С. Шакуров, В. Уральский, И. Класс, В. Бледис.

●

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» готовит к печати книгу народного артиста СССР Сергея Герасимова «Размышления о кино». Известный режиссер, драматург, педагог, теоретик в своей книге предлагает вниманию читателей статьи, в которых рассказывает о проблемах современной драматургии, о своеобразии творчества кинорежиссера, сценариста, о новой советской школе киноактеров, о дебютах своих учеников. выпускников ВГИКа. Книга содержит также полемические выступления автора о мастерах зарубежного кино.

●

НА ПЯТОМ МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ танцевальных фильмов, который состоялся в Генуе, ленфильмовская картина режиссеров А. Дудко и К. Сергеева «Лебединое озеро» получила высшую награду — «Золотую орхидею».

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ-СЕМИНАР директоров детских кинотеатров состоялось в Баку. Обсуждались вопросы методики работы кинотеатров для детей, проблема создания сети школьных кинотеатров — филиалов специализированных государственных кинотеатров, — рекламы детских фильмов, составления программ и т. д.

В МОСКВЕ И УКРАИНСКОМ СЕЛЕ ЧЕРНЕЧИЙ ЯР, раскинувшемся вблизи прославленной Н. В. Гоголем Диканьки, там, где несколько лет назад Джузеппе Де Сантис снимал кадры своего фильма «Они шли на Восток», новая группа итальянских кинематографистов снимала эпизоды художественной картины «Подсолнухи». Сценарий написали Ч. Дзаваттини, Т. Гуэрро и Г. Мдивани. Фильм расскажет о судьбе итальянского солдата Антонио (его играет Марчелло Мастроянни). После второй мировой войны он остался в Советском Союзе и женился на русской девушке Маше (Людмила Савельева), спасшей ему жизнь. В Италии у него осталась жена Джованна (София Лорен), с которой много лет назад его разлучила война. Все считают Антонио погибшим. Но Джованна не верит в это и в поисках своего мужа приезжает в Советскую Россию. Джованна встречается с Антонио и Машей и, видя счастье семьи, уезжает в Италию. Через некоторое время заводской комитет, где работает Антонио, посылает его по туристской путевке на родину, в Италию. Но Антонио не остается в Италии — он возвращается в Москву, на свою новую родину, к любимой работе, к семье. В картине снимаются также Н. Чередниченко, Г. Цилинский и другие советские актеры. Режиссер — Витторио Де Сика.

«Десница великого мастера». Рабочий момент. Шорена — Л. Бадурашвили, Парсман — А. Васадзе, царь Георгий — О. Мегвинетухуцеси

НА СЕВЕРНОМ ФАСАДЕ знаменитого мцхетского храма Светицховели высечено изображение правой руки человека, держащей наугольник. Легенда гласит, что царь Георгий приказал отрубить строителю храма правую руку... Легенда легла в основу исторического романа Константина Гамсахурдиа «Десница великого мастера». Сейчас на студии «Грузия-фильм» режиссер Вахтанг Таблиашвили ведет съемки двухсерийной картины по этому роману. Народный артист Грузинской ССР Дмитрий Мчедлидзе снимается в роли Эристава Колонкелидзе.

НА ПЕЧОРЕ ИДУТ СЪЕМКИ художественного фильма «Остров Волчий», который ставит Киевская студия имени А. П. Довженко. Это кинорассказ о наших современниках, об испытаниях, выпавших на их долю, о мужестве и любви. Действие происходит на одном из глухих островов таежной реки. Режиссер — Николай Ильинский, известный зрителям по фильму «Ярость». В роли летчика Павла Тагилова снимается Георгий Жженов, в роли врача Тани — Татьяна Лаврова.

ЦВЕТНАЯ КАРТИНА СТУДИИ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» «Клоун и дым» создана тбилисскими режиссерами Нелли Ноновой и Гено Цулая. Сценарий к фильму написал известный болгарский драматург лауреат Димитровской премии Анжел Вагенштайн. Это четвертый фильм постановщиков. Теперь они задумали сделать фильм о дружественных связях Грузии и Болгарии. Тема выбрана не случайно. Дело в том, что Нонова по национальности болгарка. Она училась во ВГИКе, где и познакомилась со своим будущим мужем — ее нынешним сорежиссером.

«Остров Волчий»

●

НА ПРЕМЬЕРУ советско-французского фильма «Сюжет для небольшого рассказа» в Москву приезжала французская актриса Марина Влади, играющая в картине роль Лики Мизиновой. В беседе с корреспондентом журнала «Искусство кино» она рассказала:

— Я познакомилась с Сергеем Юткевичем в Канне в 1954 году на просмотре фильма Андре Кайатта «Перед потопом» с моим участием. Мне было тогда шестнадцать лет. После этого прошло еще пятнадцать. И когда мне предложили роль Лики Мизиновой, я обрадовалась: сыграть роль женщины, которая была другом Чехова, стала прообразом героини его «Чайки» — Нины Заречной! Я сама перевела на французский сценарий Леонида Малюгина и Сергея Юткевича, чтобы познакомить с ним своих друзей и продюсеров. И вот теперь фильм закончен, и вместе с Сергеем Юткевичем мы представляли его на Венецианском фестивале.

— Чем вам лично дорог Чехов?

— Если бы меня спросили, почему я люблю театр, я бы ответила: благодаря Чехову. Я боялась сцены, и не имела к ней вкуса до тех пор, пока не сыграла в «Трех сестрах», о постановке которых я и мои сестры мечтали десять лет. За что я люблю его? За все. Можно ли объяснить, почему нравится дышать? Вероятно, без этого нельзя жить...

●

ВПЕРВЫЕ В ИСТОРИИ КИНО на экране оживают персонажи сказки знаменитого итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци «Король-Олень». Автор сценария Вадим Коростылев сохранил основную драматургическую линию произведения. Но если в пьесе Гоцци волшебство мага Дурандарте и создает сюжет и разрешает его, то в сценарии главная действующая сила — любовь, зажженная в сердцах героев поэтом Дурандарте. Только она помогает героям преодолевать препятствия и приводит сказку к благополучному концу, где зло наказывается, а добро торжествует. В роли Тартальи—Сергей Юрский, Дурандарте — Олег Ефремов, Дерамо — Юрий Яковлев, Анджелы — Валентина Малявина, Чиголотти — Олег Табаков, Пантолоне — Владимир Шлезингер, Клариче — Елена Соловей, Леандра — Виктор Зозулин. Оператор Инна Зарафьян. Костюмы выполнены по эскизам Наталии Шнейдер. Композитор Микаэл Таривердиев. Картину ставит на Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького режиссер Павел Арсенов. «В работе над фильмом, — говорит он,—импровизации мы отдаем предпочтение перед другими методами. Импровизация не только не противоречит духу Карло Гоцци, а, напротив, помогает подчеркнуть близость к комедии дель арте, которую драматург возродил в своих сказках для театра».

●

В КАЗАХСТАНЕ с марта 1969 года начали выходить двухнедельные иллюстрированные, журнального типа издания «Новый фильм» и «Жана фильм». Кроме материалов о текущем репертуаре, в каждом номере помещаются информации и статьи о жизни «Казахфильма», странички из истории казахского кино.

●

В МАСТЕРСКУЮ № 398 В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ в Ленинграде регулярно приходит великий испанский художник Франсиско Гойя — крепкого сложения, приземистый человек с умным крестьянским лицом и проницательными глазами. Гойю учат держать... кисть в руках. Он ходит брать уроки у мольберта в Институте имени И. Е. Репина к научному руководителю лаборатории техники живописи М. Девятову. Роль Гойи в двухсерийной цветной широкоформатной картине «Гойя» (совместная постановка студий «Ленфильм» и ДЕФА) исполняет Донатас Банионис.

●

В ФОНДЕ КИНОПРОКАТНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ страны находится свыше двух тысяч названий полнометражных художественных фильмов с количеством копий около 735 тысяч экземпляров.

●

О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ЧЕРКАСОВА выпускает картину студия «Ленфильм». Это картина-воспоминание, в которой основное место занимают рассказы людей, знавших артиста, — режиссера И. Хейфица, писателя Н. Рахманова, дирижера Е. Мравинского, артистов Я. Жеймо, А. Борисова, Ю. Толубеева, Б. Чиркова, П. Кадочникова, гримера Н. Горюнова, жены Черкасова Нины Николаевны. В картину включены кадры кинохроники, фотографии, звукозаписи голоса артиста. Режиссер картины А. Абрамов, сценарист Л. Махарасев.

●

АЛЕКСАНДР АЛОВ И ВЛАДИМИР НАУМОВ экранизируют на «Мосфильме» пьесу Михаила Булгакова «Бег». Фильм будет называться «Путь в бездну». В роли Григория Чарноты снимается Михаил Ульянов. В других ролях— Алексей Баталов, Людмила Савельева, Евгений Евстигнеев.

●

РОМАН УЗБЕКСКОГО ПИСАТЕЛЯ ШАРАФА РАШИДОВА «МОГУЧАЯ ВОЛНА» о строительстве гидростанции в глубоком тылу, в Узбекистане, во время Великой Отечественной войны вышел в

свет в русском переводе шесть лет назад. Режиссер Искандер Хамраев написал по мотивам этого романа сценарий и теперь ставит на студии «Ленфильм» цветную картину «Пулат-Намэ», что в вольном переводе означает «Сказание о Пулате». Пулата играет Таллат Нигматуллин.

●

«ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ» К. ТРЕНЕВА обошла почти все сцены страны, она широко известна за рубежом. На «Ленфильме» идут съемки картины по пьесе К. Тренева (сценарий написал А. Витоль). Ставит ее В. Фетин. В главной роли снимается Людмила Чурсина. «Мои героини в фильмах «Донская повесть», «Угрюм-река», «Виринея», «Журавушка» живут в разное время, даже в разные эпохи, но это женщины сильного духа и высоких страстей, — говорит актриса. — Это образы драматические, почти трагедийные. Мои героини не знают компромиссов. Пойти на все ради любви, не страшась смерти,—такова Анфиса. Утвердить свое право на счастье, сбросить оковы гнета — таков путь Виринеи. Любовь и верность, духовная стойкость — основа образа Журавушки. Мои героини — натуры цельные, сильные, волевые. Такой же я вижу учительницу Яровую, такой хочу ее сыграть». Ярового играет В. Лановой, Панову — Р. Нифонтова, Кошкина — В. Шукшин, Швандю — К. Лавров.

●

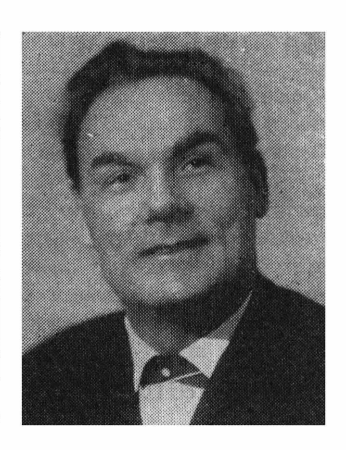
ЗРИТЕЛИ ЭТОЙ НЕОБЫЧНОЙ КИНОПРЕМЬЕРЫ, состоявшейся в Тбилисском институте кибернетики, были удивлены, не увидев экрана. Объемное изображение движущихся предметов появилось с полной иллюзией движения «киногероев» не на прямоугольнике экрана, а в пространстве. В основу этих экспериментов физика Ш. Какичашвили положено физическое явление, известное науке под названием голография — безлинзовая оптика. Она была предсказана почти двадцать лет назад венгерским физиком Габором, но получить четкое объемное изображение удалось лишь с открытием лазеров — мощных источников света. Сейчас Ш. Какичашвили занят проблемой создания объемного кино без экрана с участием людей.

●

ТРИ НОВЫЕ КИНООПЕРЫ снимаются на разных студиях страны. На «Ленфильме» Роман Тихомиров ставит цветную кинооперу «Князь Игорь» на музыку А. Бородина. В роли князя Игоря снимается актер Московского драматического театра на Таганке Борис Хмельницкий, а партию его поет солист Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Владимир Киняев.

Экранизацию оперы-сказки Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» осуществляют «Мосфильм» и Болгарская студия художественных фильмов. Режиссеры-постановщики Виктор Титов и Юрий Богатыренко. Сценарий написали Юрий Богатыренко и болгарский драматург Николай Киров. Главный оператор и художник Коста Джидров. В фильме снимаются С. Мартинсон, Т. Носова, Б. Амарантов, С. Орлова и другие. Вокальные партии исполняют болгарские певцы, основные эпизоды снимаются в Болгарии.

Режиссер Владимир Горрикер, постановщик киноопер «Моцарт и Сальери», «Иоланта», «Царская невеста», «Каменный гость», ставит на «Азербайджанфильме» оперу Ф. Амирова «Севиль», действие которой происходит в 1920 году. Это первая в советском кино опера на современную тему.



Памяти Сергея Столярова

Скончался Сергей Дмитриевич Столяров, народный артист РСФСР, проживший большую и славную жизнь в искусстве. Актер необычайно светлого и оптимистического дарования, он с наибольшей полнотой выразил себя в ролях, сыгранных в сказочных и фантастических фильмах.

Не случайно одной из его первых актерских работ была роль в научно-фантастическом фильме «Космический рейс» (1935). А последней его ролью в кино стал герой другого фантастического фильма «Туманность Андромеды» (1968). Если же к этому прибавить персонажей русских народных сказок, в ролях которых он снимался с завидным постоянством — Руслан («Руслан и Людмила»), Иванушка («Василиса Прекрасная»), Никита Кожемяка («Кащей Бессмертный») Садко («Садко»), Алеша Попович («Илья Муромец»),—то станет ясней художественная позиция и направление таланта этого артиста, утверждавшего и развивавшего в своем искусстве нравственные идеалы и подлинно народные, национальные культурные ценности.

В своих современниках — героях фильмов «Аэроград», «Цирк», «Моряки», «Гибель «Орла», «Голубые дороги», «Лично известен» — Сергею Столярову более всего удавалось передать романтические черты недюжинных героических характеров.

Сергей Столяров был и останется для советских зрителей актером, воплотившим образ народного героя в самом добром и возвышенном смысле этого слова.

Вольфганг Герш

Брехт и кино

Кинематографическая деятельность Бертольта Брехта не оценена и не осмыслена в полной мере потому, что в силу разных причин проблема взаимоотношений Брехта с кино не привлекала внимания историков и теоретиков. Большей частью фильмы, осуществленные по замыслам Брехта, за одним-единственным исключением не оставляли впечатления законченных художественных явлений. Известны также многочисленные критические замечания самого Брехта о своей киноработе, которую он рассматривал исключительно как способ заработать деньги. Но главное — большая часть киносценариев, написанных Брехтом, остается неизвестной широкой публике. Они не были реализованы на экране и нигде не опубликованы. Между тем список киноработ Брехта довольно внушителен.

Среди них — семь сценариев, несколько киноповестей, более десятка кинорассказов и множество — более или менее подробных — разработок. Здесь мы не имеем в виду рукописи, о существовании которых известно лишь из записей самого Брехта или же из рассказов его бывших соавторов и которые до сих пор не удалось обнаружить. Речь идет по меньшей мере о пятнадцати произведениях, преимущественно периода двадцатых годов и американской эмиграции. Особенно досадна утрата — судя по всему, окончательная — так называемого «идеального сценария», по которому должен был быть реализован фильм «Палачи тоже умирают». И все-таки на основе имеющегося материала удалось осуществить издание тематического двухтомника, который вскоре выйдет в свет.

Задача настоящей статьи — по возможности полно и по необходимости кратко рассказать о текстах, написанных Брехтом для кино.

Работа в кино, «на кино» не была связана для Брехта с каким-то одним определенным периодом его жизни, ибо он занимался «искусством больших городов» всю свою жизнь, от первых и до последних дней. Нельзя сказать, чтобы кинематографические опыты были успешными, если учесть, что многочисленные попытки в этом направлении привели к созданию всего лишь нескольких фильмов. Но осмыслить конкретный опыт отношений Брехта с кино необходимо. Брехт занимался этим новым искусством, потому что видел в нем возможность углубления теории и практики эпического театра, который, в свою очередь, должен был оказать влияние на кино. В рамках этой проблематики произведения Брехта-сценариста следует рассматривать как самостоятельные, оригинальные произведения, чье влияние на практику искусства кино пока еще не-

возможно полностью оценить, но эстетическое и историческое значение которых очевидно.

Брехт большей частью создавал свои сценарии в соавторстве. В этом он был верен своему обычному творческому методу. Так, он работал с Каспаром Неером, Вернером Клетте, Арнольтом Бронненом, Элизабет Гауптман, Лео Лания, Златаном Дудовым, Эрнстом Отвальдом, Гансом Эйслером, Фрицем Кортнером, Генри Петером Маттиасом, Фердинандом Рейером, Руд Берлау, Робертом Тэреном, Джоном Уэксли, Фрицем Лангом, Элизабет Бергнер, Петером Лорре, Владимиром Познером, Салкой Фиртель, Гюнтером Вайзенборном, Эрихом Энгелем, Йоахимом Баркгаузеном, Александром Штенбок-Фермором, Эмилем Бурри, Вольфгангом Штаудте. Среди перечисленных имен далеко не все известны. Это свидетельствует о том, что Брехт всегда стоял в стороне от профессионального кинопроизводства. Вероятно, не случайно и то, что самые лучшие сценарии были созданы им отнюдь не в соавторстве с «профессионалами». Подчас, особенно в период эмиграции, выбор соавторов диктовался внешними обстоятельствами, вследствие чего он бывал довольно случайным.

В социологическом очерке «Процесс по поводу «Трехгрошевой оперы» Брехт обобщил свой опыт столкновения с миром капиталистической индустрии искусства. Отрицая и отвергая эту индустрию, он предпринял попытку противопоставить ей «новое понимание искусства», осуществив собственный фильм без помощи обычных продюсеров. «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?» — фильм, открыто провозглашающий необходимость революционного преобразования мира. В дальнейшем политическая обстановка помешала Брехту развить успех, достигнутый ценой преодоления огромных трудностей. В эмиграции Брехт оказался вынужденным работать на коммерческое кино. То обстоятельство, что ему почти ничего не удалось сбыть, лишь делает ему честь. Живя в изгнании, он предлагал для экранизации сценарии, лишенные революционной тематики, но все же наполненные общественным содержанием. Сценарии эти прямо или косвенно отражали политическую обстановку тех лет.

Вместе с тем «прирожденный деятель театра» разрабатывал оригинальные сюжеты, переосмысливал банальные сюжетные ходы, изобретал кинотрюки, ценил оптические эффекты, словом, владел той суммой приемов, которую тогда называли «спецификой кино».

I

Непростительную ошибку совершают писатели, считающие фильмы халтурой, но при этом пишущие сценарии для фильмов. Бывают действенные фильмы, которые действуют также и на людей, рассматривающих их как халтуру, но действенных фильмов, созданных людьми, рассматривающими их как халтуру, не бывает.

Б. Брехт

Известно, что Брехт часто посещал кино. Посещал в Аугсбурге и в Мюнхене, в Берлине, а затем и в Америке, где он, вероятно, пересмотрел особенно много фильмов. Профессиональный интерес, несомненно, сочетался у него с эстетическим удовольствием.

Он любил кинокомедию, но к этому жанру был особенно требователен. Новый технический вид искусства, находящий путь к массам и отвлекающий внимание от театра, интересовал его. Уже тогда он, вероятно, был пристальным и разборчивым кинозрителем — однажды он заметил, что в фильме «Проституция» использованы те же декорации, что и в фильме «Бриллианты герцогини». Со знанием дела он отзывается о разных фильмах, но подчас его суждения носят эпатирующий характер. В 1920 году, похвалив какой-то шиллеровский спектакль, он сравнивает напряженность действия в нем с напряженностью действия в кино. Значит ли это, что Брехт предпочитал кино театру? Нет, на первом месте у него был все-таки театр. Другое дело, что Брехт называл его «тонущим ко-

раблем». «Но так или иначе, — говорил он, — мы расположимся на этом корабле и упремся ногами в доски и постараемся повести судно дальше, сквозь волны». Вероятно, Брехт никогда не задавался вопросом, что же ему выбрать — театр или кино. Ведь с самого начала кино было у Брехта на втором, а то и на третьем месте.

Но так или иначе, мысль попробовать свои силы в киноискусстве, жадном, современном и располагающем несравненно большей свободой, чем театр, напрашивалась сама собой. В период между 1920 и 1922 годами Брехт написал несколько киносценариев. В тематическом отношении он ориентировался на рынок, но его своеобразный подход к шаблонной и пользующейся спросом тематике испортил ему все шансы. Он неизменно шутил. Иронизировал над бульварной продукцией. В Мюнхене вместе с Валентином, Энгелем и другими он создал «фильмчик», который, как говорят, был чистейшим произведением юмористического жанра. Затем Брехт написал три больших сценария для немого кино, представлявших собой ироническое, гротескное переосмысление стандартных кинематографических жанров.

Сценарий фильма «Трое в одной башне», по всей вероятности, датируется 1921 годом. Поначалу он напоминает сентиментальную мелодраму. Действие фильма, сюжетная схема которого выдает некоторую связь с «Пляской смерти» Стриндберга, разыгрывается в отгороженной от мира сторожевой башне. Некий капитан, обнаружив, что его жена влюблена в лейтенанта, застрелился. Его труп бесследно исчез. Вдова, испытывая угрызения совести и страх, отказывает в любви лейтенанту. Солдаты по какому-то случаю устраивают бунт. Их расстреливают. Женщина бежит, чтобы забыться в разгульной жизни, но лейтенант заставляет ее вернуться домой. Не любовь связывает теперь героев, а ненависть. Повсюду вдове мерещится призрак капитана. Лейтенант в отчаянии. В конце концов им овладевает ужас. Он принимает решение бежать отсюда, достает чемоданы, второпях выламывает дверцу в одном из шкафов. Оттуда на него вываливается труп капитана. Лейтенант зовет женщину.

«Оба вбегают в комнату, бросаются к шкафу. Лейтенант наклоняется, поднимает труп, укладывает его на кровать и накрывает концом простыни, затем оборачивается к женщине. Та встает, тяжело дыша, откидывает волосы со лба, поднимает руки и, шатаясь, подходит к лейтенанту, который принимает ее в свои объятия. Какое-то мгновение они остаются стоять в этой мрачной спальне; оконные гардины, надувшись, как паруса, врываются в комнату... Тут лейтенант грубо валит женщину на постель и сам бросается на нее».

Ироническое отношение к бульварному сюжету, содержащему тривиальные коллизии и ситуации, породило необходимую дистанцию. Тот же сюжет мог быть сведен к обрисовке страшной и трогательной душевной трагедии — трагедии измученной совести, но трагедия не состоялась. Психологические мотивы опущены, оставлены некоторые бытовые подробности. Например, профанирующая высокую трагедию вонь в комнате лейтенанта от разлагающегося трупа, затем неожиданное, полное гротеска появление самого трупа. Брехт «смакует» «ужасы» романтической баллады и обыгрывает демоническое начало. Подзаголовки, предваряющие каждый из пяти актов, раскрывают авторское отношение. Вот варианты подзаголовков к первому акту: «Ужин крокодилов», или «3—2=1», или «Что меня укусило?», ко второму акту: «Туалет в обители смерти», «Одной известкой делу не поможешь», или «Труп на ложе любви».

В этом сценарии пока еще отсутствует научный анализ общественной реальности, но люди и события уже показаны с подкупающей точностью. Брехта интересовала не «великая идейная драма столкновения принципов». И не то, что «парни определенной категории получают по шее». Его интересовало, «как они себя при этом

ведут, что они по этому поводу говорят и какое у них при этом лицо».

Второй из сохранившихся брехтовских сценариев для немого кино, вероятно, относится к тому же периоду: это изобилующий элементами гротеска рассказ о похождениях жуликов. Действие происходит в кабаке одного портового города. Украден бриллиант, владелец которого убит; кто-то из полицейских запрятал бриллиант в апельсин. В кабаке собрались бандиты, один за другим они поедают все апельсины в поисках бриллианта. Наконец, один из них проглатывает бриллиант. Апельсиновая Жердь, самый дерзкий из жуликов, тут же убивает его и вспарывает ему живот. Одновременно бандиты издеваются над добропорядочным молодым человеком, собравшимся бежать со своей любовницей и ожидающим в кабаке, когда ему принесут билеты на пароход. Апельсиновая Жердь (которого должен был играть Кортнер) бросает свою невесту, ловко вырывается из рук полиции и уезжает, увозя с собой бриллиант, пароходные билеты и барышню.

Этот сценарий, чем-то напоминающий флибустьерские истории, весьма отличается от сценария «Трое в одной башне». Сюжет развернут от начала до конца в гротесковых тонах. Элемент остранения, органически присущий подобному методу, поясняется Брехтом в коротком предисловии чрезвычайно интересным и характерным для него образом.

«В ночь, когда разыгрывается эта история — эта жестокая, пьяная, зверская шутка,— не происходит ничего особенного, нет ощущения какого-либо необыкновенного ужаса — в этом и состоит зловещий смысл этой истории». Фильм должен был начинаться с комического представления действующих лиц. Манера рассказчика предопределяет и выразительные возможности, и хотя изобразительная сторона не разработана здесь так детально, как в первом сценарии, все же очевидно, что главная тенденция совпадает с тенденцией «Троих в одной башне».

В третьем сценарии «Тайна Ямайкабара» Брехт разрабатывает детективную ситуацию серьезно и обстоятельно. Но обстоятельность — своего рода ироничный прием.

Ни один из этих трех сценариев, завершенных и законченных, не был экранизирован. Брехт, вероятно, резюмировал собственный опыт, когда в сентябре 1922 года говорил о засилье влиятельных клик в киноделе, о жестокой конкурентной борьбе: «Было бы большим достижением, если бы по крайней мере можно было бы организовать сбыт приемлемых в художественном отношении киносценариев».

Несколько позднее, в ноябре того же года, на специальном конкурсе была удостоена премии кинновелла, написанная Брехтом в соавторстве с Бронненом: «Робинзонада на острове Асунсьон». Возможно, если судить по намекам Броннена, самим присуждением хотели разрекламировать только-только учрежденную премию. В этой киноновелле мы также замечаем стремление переосмыслить тривиальный жанр, экзотическую историю, разыгрывающуюся на необитаемом острове после кораблекрушения. Здесь показано «падение трех выдающихся людей, которые поневоле превращаются в хищников, и по мере того как они приобретают техническую сноровку, казалось бы, позволяющую им продлить собственную жизнь, они бесславно оканчивают ее, убивая друг друга». Броннен отмечает также, что они с Брехтом «в том самом проекте фильма меньше всего интересовались окружающей реальностью». Заметное отличие этого текста от иронических, далеких от экспрессионизма сценариев Брехта, неизменно сохраняющего в своем рассказе известную дистанцию, возможно, объясняется тем, что своими специфическими чертами киноновелла более обязана Броннену, которому Брехт уступил право окончательной редакции.

В последующие годы Брехт стал меньше писать для кино. Сохранилось всего лишь несколько текстов.

II

Неверно, будто кинематограф нуждается в искусстве, — разве что утвердится новое понимание искусства.

Б. Брехт

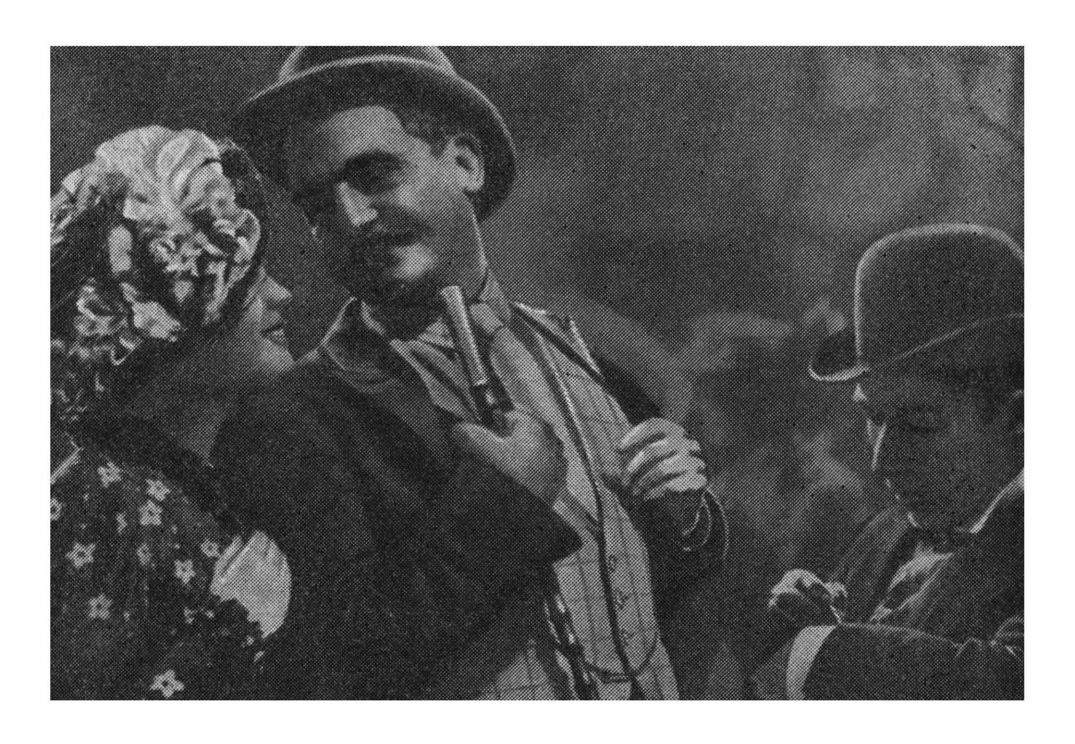
Непосредственная связь с киностудиями возникла у Брехта лишь в 1930 году, когда компания «Нерофильм» заинтересовалась «Трехгрошевой оперой». Необыкновенный успех этого спектакля, премьера которого состоялась в 1928 году, по всей вероятности, привлек внимание кинопромышленников, да и музыка Курта Вайля представляла собой особо выигрышный элемент для только что родившегося звукового кино. К тому же содержавшаяся в спектакле критика общества не произвела ожидаемого впечатления. Публика без особого протеста проглотила все выпады против хищника-буржуа. Спустя два года Брехт задумал добиться своего с помощью киносценария «Трехгрошевой оперы», которому он дал заголовок «Шишка». В договоре он оговорил себе право совещательного голоса во время киносъемок, а также установил такой порядок, при котором фирма могла высказывать пожелания о тех или иных изменениях и поправках лишь после сдачи готового сценария.

В сценарии Брехт резко усилил общественно-критическую сторону своего произведения. Однако и тут он осуществил свой замысел лишь частично, потому что «один вид тех, кто должен был выполнить эти рекомендации и создать фильм», не оставлял ни у него самого, ни у его соавторов никаких иллюзий относительно возможности довести дело до конца. Марксистские взгляды Брехта, его революционная эстетика — все это отчетливо проявилось и в сюжете и в идейной проблематике «Шишки». Гангстеры и буржуа показаны связанными прямо и непосредственно. Главарь банды Мэкхит становится во главе банка. Банда законным путем прибирает к рукам финансовое учреждение, сменив привычную среду на другую, — подобная конкретизация дополнительно заостряет социальный смысл. Главе полиции Брауну снится кошмарный сон: массы нищих людей маршируют сквозь стены дворцов, «сквозь стены картинных галерей, резиденций, зданий суда, парламента». А Пичем отказывается от своего намерения организовать восстание бедноты.

Эпическое построение сценария, неизменно присутствующая в нем «дистанция» подчеркиваются разбивкой, отмечаемой подзаголовками. Постепенно проступает полифоническая структура, выявляющая контрасты, приближающая зрителя к необходимым выводам. Брехт разбил первую часть — «Любовь и бракосочетание Полли Пичем» — на три эпизода и для каждого из них требовал особого вида съемок, особого ритма и своеобразия режиссерского решения.

В фильме Пабста не были учтены рекомендации Брехта. Фирма не приняла работы, представленной ей, и заказала сценарий другому человеку, полностью отстранив Брехта от этого дела. В фильме, вышедшем на экраны, был довольно точно отражен сюжет, но мягкая, спокойно-ироническая манера рассказчика значительно ослабила социальную остроту произведения.

Брехт возбудил против фирмы процесс, ставший крупной сенсацией, потому что, как писала одна газета, речь шла о том, «можно ли промышленникам чинить произвол по отношению к искусству?» Брехт, с самого начала не имевший надежды выиграть это дело, затеял его как социологический эксперимент, «устроенный с тем, чтобы прояснить определенные практические понятия», а также «публично показать невозможность сотрудничества с кинопромышленниками даже при наличии договорных гарантий». Свои выводы Брехт изложил в обстоятельном очерке: «Процесс по поводу «Трехгрошевой оперы», являющемся важным социологическим документом. Брехт анализирует в нем этот процесс как своего рода слепок и модель реальной практики коммерческого искусства



«Трехгрошевая опера» (Германия, 1931)

при капитализме, отражающего вкус публики и интересы кинопромышленников. В эпоху, когда явление искусства воспроизводится техническими средствами, само понятие искусства постепенно утрачивает свой привычный «ореол». Этот процесс, с точки зрения Брехта, необратим и слишком реален, чтобы его «не принимать». Попытки укрыться от него, сохранить прежние традиции искусства он отвергает, полагая, что такой путь приведет только «к необитаемому острову бесплодности». Он упрекает мировое кино, исключая советское, в ложности избранного пути, ведущего к искусству бесполезному, ориентированному на субъективность и обреченному на элитарную изолированность. Основная мысль Брехта, формулирующая идею специфики кинематографа, сводится к тому, что кино завоюет новую общественную функцию, которая будет способствовать необходимым преобразованиям действительности. Брехт выступает за подлинное коллективное творчество, которое наиболее точно отражает тенденции нового рода искусства в новой общественной ситуации.

«Новое понимание искусства», которое, по замыслу Брехта, должно было внедриться в киноискусстве, было воплощено им в жизнь. В 1931 году началась работа по созданию революционно-пролетарского фильма «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?». Для Брехта он оказался первым и единственным фильмом, в создании которого он с самого начала и на всех этапах мог принимать участие. И это был единственный фильм из всех, который он принял целиком.

Идея фильма принадлежала Златану Дудову. Этого молодого болгарина, изучавшего в Берлине театральное искусство

под руководством Макса Германа, Брехт еще раньше имел возможность оценить как соавтора. Брехт и Дудов пригласили войти в состав рабочей группы также и писателя Эрнста Отвальда, потому что тот хорошо знал среду берлинских безработных, в которой должно было разыгрываться действие фильма,— об этом свидетельствовал его последний роман «Они ведают, что творят». С композитором Гансом Эйслером Брехт успешно работал над пьесой «Мать», естественно было и их новое сотрудничество.

Началась воистину коллективная и творческая работа, в процессе которой, как впоследствии рассказывал Дудов, решал не чей-либо авторитет, а наиболее веский аргумент. Творческий вклад Брехта в этот фильм был весьма значительным. Он участвовал в разработке сценария и корректировал режиссуру. Коллективный характер работы над фильмом, лишающий всякого смысла какое-либо точное распределение обязанностей, являлся существенной предпосылкой успеха этого эксперимента, поскольку создание подобного фильма в тогдашних общественных условиях само по себе было дерзкой затеей. Фильм создавался в условиях «преодоления серьезных материальных затруднений». Однако пролетарская кинофирма «Прометей», располагавшая сравнительно небольшими средствами, гарантировала творческой группе возможность осуществления замысла. В годы экономического кризиса, охватившего мир, эта фирма обанкротилась. Фильм был закуплен на выгодных началах фирмой «Презенс», однако положение создателей фильма от этого ничуть не улучшилось.

«Тобис-концерн», связанный с авторским коллективом известными кредитными обязательствами, не пожелал представить в распоряжение авторов находящуюся в его монопольном владении звуковую аппаратуру. Он предпочитал попросту потерять вложенные средства, чем приобрести коммунистический фильм. Брехт писал: «Разумеется, организация дела стоила нам неизмеримо больших усилий, чем сама творческая работа, мы все больше приходили к убеждению, что организационная работа является важной составной частью творческой деятельности. Это было возможно лишь потому, что вся наша работа в целом была политической работой».

Работа над фильмом, все время находившаяся под угрозой срыва, продолжалась более девяти месяцев, а между тем большинство сцен «пришлось снимать в быстрейшем темпе, в частности, заснять четвертую часть фильма за какие-нибудь два дня. Фильм так и не был бы завершен, если бы участвующие в нем актеры не отказались от всякого вознаграждения. Фильм не появился бы на экране, если бы не поддержка со стороны многих тысяч рабочих-спортсменов, участвовавших в съемках и довольствовавшихся за это платой в виде трамвайного билета или бутерброда с колбасой».

Авторскому коллективу было суждено осознать ценность созданного им фильма несколько своеобразным, однако, вместе с тем типичным для того времени образом: с помощью цензуры. Фильм запрещался дважды — комитетом по проверке фильмов и верховным комитетом по проверке фильмов. В своем решении, изложенном на пятидесяти страницах, цензоры детально проанализировали фильм, чтобы вынести ему следующий приговор: «Фильм представляет собой угрозу для общественного порядка и безопасности, угрозу для жизненно важных интересов государства, оказывает деморализующее влияние». В целом фильм «направлен на потрясение основ государства, а недвусмысленный призыв к перевороту и насилию является опасностью для существования государства».

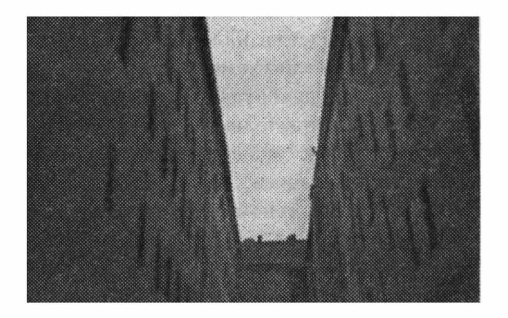
Это решение вызвало бурю протеста, в которой громче всех звучали голоса пролетарских газет и левобуржуазных журналистов. Прогрессивные организации провели многочисленные митинги протеста. На одном из собраний, организованном Германской лигой защиты человече-

ских прав, писатель Эрнст Толлер назвал решение цензуры «идейным террором». В этой борьбе, приобретшей в Германии широкую известность, прогрессивные силы одержали верх. Цензуре пришлось разрешить прокат фильма, его создателей обязали лишь несколько сократить эпизоды, вызвавшие особое недовольство чиновников. Впрочем, цензура настаивала также на запрещении просмотров этого фильма для молодежи.

В середине мая фильм демонстрировался в Москве в присутствии Брехта, Дудова и Елены Вайгель. 30 мая 1932 года в Берлине состоялась его премьера. Спустя неделю газеты сообщили, что на сеансах побывало 14 тысяч зрителей. В Берлине фильм показывался в пятнадцати окраинных кинотеатрах и таким образом дошел до того зрителя, которому был предназначен.

Здесь же небезынтересно привести наблюдение Брехта о том, что цензура «несравненно глубже проникла в суть наших творческих устремлений, чем самые благожелательные из наших критиков». Большинство рецензентов «в период кошмарнейшего застоя», как выразился один из них, «выступили в защиту единственного ценного и интересного немецкого фильма». Однако почти никто не понимал, чем фильм «Куле Вампе» нов и оригинален. Профессиональные критики подходили и примеривались к этому произведению, как явлению, замкнутому в своих эстетических достоинствах. Они искали привычные и непривычные выразительные приемы, и поскольку в фильме последних было действительно немного, то критика в большей мере была благожелательной, нежели реальной.

Иное дело — цензоры. Они почувствовали возможности контакта фильма с публикой. Так им открылись своеобразные, новые эстетические принципы этого фильма. Они поняли, что произведение предполагает раздумье, побуждает к раздумью, всем своим содержанием направляет к политическим обобщениям, критикует



«Куле Вампе» (Германия, 1932)

существующие порядки и призывает к их изменению.

Фильм «Куле Вампе» явился наивысшим достижением пролетарского кино в Веймарской республике. Это произведение, справедливо расценивающееся как начало социалистического реализма в германском кино, провозглашало необходимость революционного преобразования общественных условий.

Фильм распадается на три крупные, относительно самостоятельные части. Разделены они монтажными перебивками (пейзажи, заводские кадры) и небольшими музыкальными паузами.

Молодые безработные люди тщетно ищут работу. Родители юноши по фамилии Бёнике осыпают своего сына упреками. Тем более горькими, что становится известно о специальном распоряжении, отменяющем пособия по безработице. Юный Бёнике кончает жизнь самоубийством. Перед тем как выброситься из окна, он снимает с руки часы, чтобы они не разбились. Этот эпизод основан на подлинном происшествии.

Во второй части показано выселение семейства Бёнике, которое больше не в состоянии платить за квартиру. Судья выносит приговор: «по собственной вине». Семейство Бёнике отправляется за город, надеясь найти прибежище в палаточном городке «Куле Вампе». Затем рассказывается история отношений Анни Бёнике с молодым рабочим. Отношений драматических. Исследуется не чувство. Ставится под вопрос право на него. Ставится вопрос о бытовых и социальных условиях, в которых оно возможно и нереально. Анни беременна. Помолвка разбита.

В центре третьей части — пролетарский спортивный праздник. Среди спортсменов — Анни Бёнике, которой благодаря финансовой помощи товарищей удалось сделать аборт. Молодой рабочий, к этому времени также потерявший работу, возвращается к Анни. Эпилогом фильма становится политическая дискуссия, вспыхивающая в вагоне пригородного поезда по поводу газетной статьи, рассказывающей о том, как в Бразилии сжигают кофе. Молодые рабочие-спортсмены вступают в резкий спор с бюргерами, оправдывающими существующие условия.

Эти новеллы, рассказывающие о важных социальных явлениях, в повествовательном и жестком сцеплении отражают общественную ситуацию столь же реальную, сколь и нетерпимую.

Фильм совершенно лишен какого бы то ни было печально-жалостного настроения. Рассказывается об определенных фактах, знакомство с которыми лишает зрителя последней иллюзии относительно случайности и исключительности частной истории. Это-то и дало повод для главного возражения цензора, повторявшегося во всех документах, — насчет «вредной типизации».

В показе погрязших в мещанстве рабочих сатирически осмысливается именно эта сторона явления: отход от истинных интересов рабочего класса, подчинение фальшивым аргументам буржуазии, отчуждение. Напротив, для Анни и рабочих-спортсменов характерны активность, политическая сознательность, которые порождают у них уверенность, остроумие, энергию. Сообщество революционных пролетариев — таков путь, который приведет к освобождению, раскрепощению человеческой индивидуальности. Этот политический вывод абсолютно органичен в фильме, в его художественной структуре.

Существенным выразительным средством авторов является монтаж, оказывающий остраняющее, контрапунктическое, мобилизующее воздействие. Отчетливо проступает влияние советского кино тех лет. Разбивка фильма на части подчеркнута соответствующими подзаголовками.

Заключительная часть называется «Кому принадлежит мир?». В показе спортивного праздника легко обнаружить стремление к документальности и в то же время к символической обобщенности. Из сообщений газет нетрудно узнать, что спортивные праздники, которые устраивались

коммунистическими организациями, носили отчетливо выраженный политический характер. При этом имелась в виду не только спортивная сторона, но и политическая, идейная. Именно здесь чувство коллективизма и организованности ощущалось с наибольшей отчетливостью. На праздниках выступали агитколлективы, здесь же продавалась политическая литература и журналы, Буш и Эйслер пели боевые революционные песни, проводились дискуссии.

Основной тон этой части в фильме был задан брехтовской «Песней солидарности». Спортивный праздник — не только одна из сцен фильма, но в то же время и символ, ответ на вопрос, поставленный в первых частях фильма,— призыв к солидарности рабочего класса.

В 1931 году в своем очерке о процессе по поводу «Трехгрошевой оперы» Брехт писал: «Положение усложняется тем, что простое «отражение действительности» все меньше и меньше отражает эту действительность. Фотография заводов Круппа или «АЕГ» почти ничего не расскажет нам об этих учреждениях».

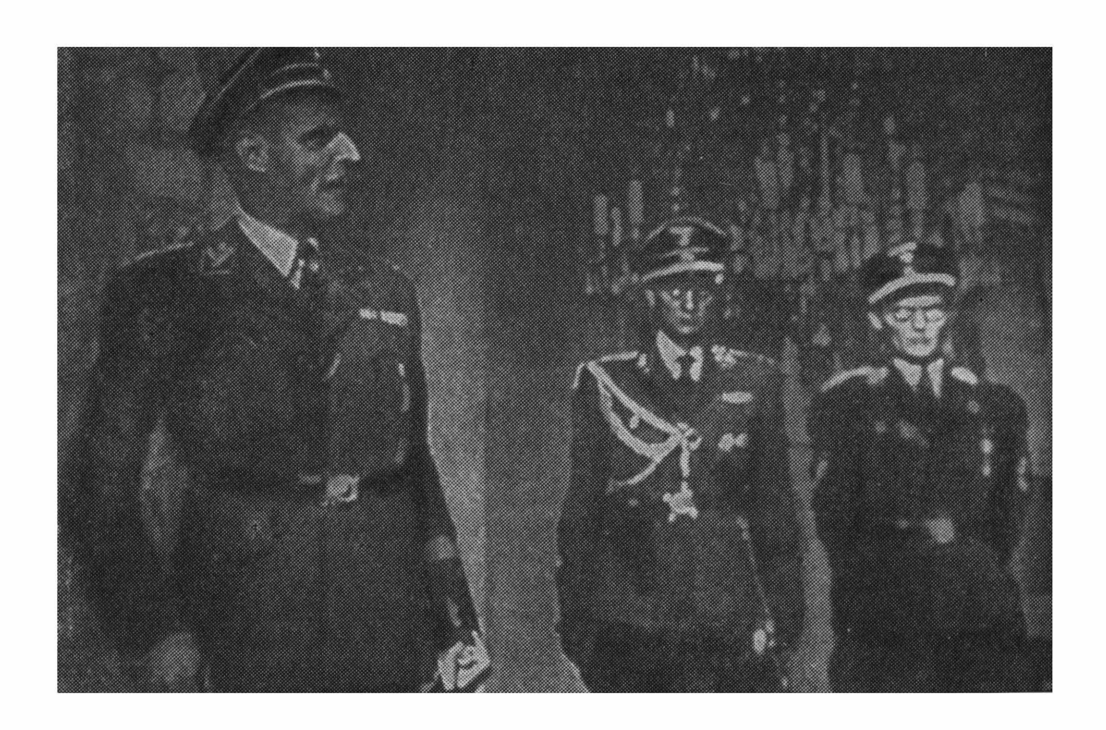
В фильме «Куле Вампе» партийная позиция авторов фильма выразилась в художественно полноценном, стимулирующем взаимодействии различных, взаимно оттеняющих и комментирующих друг друга приемов изображения, что позволило типизировать социальные явления, лежащие за пределами развернутого в картине сюжета. За конкретными судьбами героев вырисовываются общественные закономерности. С помощью монтажа, песен, декламации, подзаголовков, плакатов, лозунгов, цитат, газетных объявлений зрителю дается представление о крупных исторических событиях, в рамках которых совершается конкретное действие, не утрачивающее, однако, вследствие этого своей самостоятельности и самоценности. Подобный метод позволяет искусно сочетать художественную абстракцию и документальные кадры, будничные события и исторический фон.

III

ГОЛЛИВУД

> Каждое утро, чтобы заработать
> себе на хлеб, бреду я на рынок,
> где торгуют ложью,
> с надеждой
> встаю я в ряды продавцов.
>
> Б. Брехт

В годы эмиграции Брехт был поставлен в такие условия, в которых исключалась сама возможность работы в кино в том направлении, которое для него было определено фильмом «Куле Вампе». Теперь кино прежде всего рассматривалось как способ заработать деньги, в которых Брехт очень тогда нуждался. Однако плодом его многолетних активных усилий стал ряд сценариев, реалистичность которых предопределила невозможность их сбыта на капиталистическом рынке. Иначе Брехт не мог. Владимир Познер так рассказывает об их совместной работе над одним из задуманных киносценариев: «Время от времени Брехт спохватывался и говорил: «Не надо забывать, что мы собираемся продать этот сценарий», но уже через каких-нибудь пять минут все это бывало забыто». Уже в первые годы эмиграции у Брехта возникли замыслы нескольких фильмов. Он тщетно пытался продать свои сценарии кинокомпаниям. Среди них сюжеты на тему об антифашистском Сопротивлении, о положении рабочих, о буржуазной морали. В 1934 году Брехт работал над сценарием о Земмельвайсе. Этот фильм должен был дать как бы срез «затхлой мещанской атмосферы эпохи плюшевой мебели, с ее предрассудками, лживой эротикой, с ее слепой верой во всемогущество природы, верой, оправдывавшей грязь и лень как нечто данное судьбой». Брехт настаивал на том, что борьба Земмельвайса против родильной горячки «столь же увлекательна, как какой-нибудь криминальный роман». Личная трагедия врача (распад семьи), явившаяся результатом его «бескомпромиссного фанатизма», тоже должна была быть затронута в фильме. Наброски эти — всего лишь несколько страниц, но множе-



«Палачи тоже умирают» (США, 1943)

ство интересных деталей — создают впечатление, что на их основе мог быть сделан своеобразный, щедро насыщенный изобразительными эффектами фильм. Сюжет не был разработан до конца, и потому трудно судить о том, каким должен был быть исход фильма, что ожидало врача — победа или поражение. По всей вероятности, работа над фильмом, в которой на правах заочного соавтора принимал участие Лео Ланиа, оборвалась, когда стала очевидной бесперспективность ее.

Более завершенным оказался кинорассказ, явившийся плодом сотрудничества Брехта с Генри Петером Маттиасом. Рассказ называется «Мы хотим летать». В нем рассказана история рабочего паренька, мечтавшего стать летчиком и не ставшего им.

Созданию следующего сценария предшествовала, «быть может, самая невероятная литературная работа, которую когда-либо выполнял Брехт» (Борнеманн). Благодаря посредничеству Фрица Кортнера Брехт получил в 1936 году в Англии заказ на сценарий для планировавшейся экранизации «Паяцов» с участием Рихарда Таубера. Об этой любопытной работе сохранилось больше анекдотов, чем достоверных сведений. Сценарий, написанный Брехтом, исчез, и, по свидетельству читавших его, «в нем встречались удивительные вещи», «обнаруживались выдающиеся литературные находки». Рассказывают также, будто Брехт и Кортнер предложили показать знаменитого тенора Таубера в «немой роли». Ганс Эйслер написал музыку к фильму. Английская фирма расторгла договор с Брехтом.

В первый же год американской эмиграции Брехт начал работать над несколькими сценариями для кино. Все они известны нам лишь по названию, за исключением выдающегося кинорассказа «Последние дни

«Палачи тоже умирают»

Цезаря», который Брехт впоследствии опубликовал в виде двух связанных друг с другом рассказов «Смерть Цезаря» и «Солдат Цезаря». Режиссер Уильям Дитерле заинтересовался замыслом этого фильма, после того как Брехт рассказал ему о своих творческих планах. Параллельное действие, протекающее одновременно в высших и в низших кругах, автор пересекает только однажды — это первый день знаменитых мартовских ид. Работа осталась незавершенной.

После вступления Соединенных Штатов в войну в Голливуде создалась возможность выпуска антифашистских фильмов. У Брехта, как и у многих прогрессивных художников, явилась надежда, что удастся втиснуть в тот или иной сценарий актуальный политический материал. Так началась его работа над фильмом «Палачи тоже умирают». Совместно с кинорежиссером Фрицем Лангом он в 1942 году написал киноповесть об антифашистском Сопротивлении в Праге после покушения на Гейдриха. Его прежняя работа над пьесой «Швейк во второй мировой войне» дала ему необходимое знание материала, насколько это было возможно в его положении. Он предполагал назвать свой фильм «Пражские заложники», а впоследствии сменил это название на другое: «Доверьтесь народу!». Узловыми моментами сюжета были арест и осуждение заложников и борьба чешских антифашистов против гестапо. Брехт разбил весь материал на три истории: историю одного из участников покушения, историю девушки, отец которой был взят в заложники, и историю предателя, в уничтожении которого принимает участие весь город.

Однако сценарий, к написанию которого был дополнительно привлечен американский писатель Джон Уэксли, не удовлетворял Брехта. Он считал, что Ланг и Уэксли не реализовали его пожелания о том, чтобы основной упор был сделан на народных сценах. Тогда он написал «Идеальный сценарий», сторонником которого вскоре стал и Уэксли. «Идеальный сценарий» создавался параллельно с первоначальным, он должен был дать новую трактовку материала, предполагалось, что готовый сценарий впоследствии будет показан Лангу. Однако, написав около семидесяти страниц, Брехт прекратил работу. Эти страницы до сих пор не удалось отыскать. Брехт писал впоследствии, что несколько сцен из этого сценария он опубликовал бы в «Опытах», если бы тогда в Америке располагал подобной возможностью.

Я видел этот фильм в сокращенном (на 35 минут) варианте. Он ничем не напоминает брехтовскую манеру. Это коммерческий фильм, рассчитанный на легкий успех. Вместо массового сопротивления показана какая-то запутанная интрига. И все же этот фильм стал для американцев важным политическим свидетельством той борьбы, о которой они много слышали, но масштабы которой слабо представляли. Фильм тем не менее вызвал у Брехта глу-

бокое разочарование. И все же это был один из лучших голливудских фильмов на тему об антифашистском Сопротивлении. В последующие годы Брехту почти не довелось сотрудничать с американскими киностудиями. По рекомендации Лоутона, исполнителя роли Галилея в брехтовской пьесе, Брехта привлекли к обработке сценария «Триумфальной арки». Рассказывают, что Брехту не удалось существенно исправить сценарий.

Брехт один за другим писал кинорассказы, ни один из которых не был принят американскими студиями. Здесь нет возможности подробно рассказать обо всех этих опытах. Степень их «готовности» к использованию в кино различна. Поначалу Брехт пытался посмотреть, что вообще получается из избранного им материала, а уж затем придавал ему форму, соответствующую требованиям кино. Однако все его рассказы были неизменно отмечены реалистическим пафосом, и Голливуд не проявлял к ним ни малейшего интереса, а потому Брехт чаще всего не приступал ко второму этапу работы. В большинстве текстов мы не найдем тех точных приемов, отвечающих потребностям кино, которыми, к примеру, изобилует «Шишка». И тем не менее сегодня особенно видны возможности реализации киноопытов Брехта на экране. Это относится не только к характерной для Брехта «оптической» манере письма, но также и к построению рассказа и даже к выбору материала. (Небезынтересно отметить, что многие сюжеты, предложенные Брехтом, рано или поздно использовались кино.) Поражает многообразие этих сюжетов, в совокупности составляющих образцовый «репертуар». Одним из излюбленных приемов Брехта было использование штампов зрительского восприятия для открытия какой-то новой стороны социального явления.

Во всей кинематографической работе Брехта ощущается удивительное владение жанром. Современному кино, которому как раз недостает последовательности в реализации избранного замысла, есть чему поучиться у Брехта — автора кинорассказов.

В 1942 году был написан рассказ «Странная болезнь господина Анри Дюнана». Первоначально Брехт намеревался изобразить жизненный путь основателя Красного Креста в театральной пьесе, подав ее как «трагедию великого ругателя». Затем он решил показать его как «некоего Святого Антония, тщетно пытающегося выскользнуть из объятий сладострастной Филантропии». Однако в рассказе, который Брехт готовил для кино, этот сатирический мотив не прозвучал. Осталась тема, которая предельно точно выражена в эпилоге, где говорится: «Анри Дюнан, банкир, филантроп, обитатель королевских дворцов и ночлежек, был жертвой испепеляющей страсти, имя которой ДОБРОТА. Он умер в приюте для бедных». Связь этого рассказа с «Добрым человеком из Сезуана» очевидна.

В центре рассказа «Муха» образцовый герой, ученый, борющийся за свои идеалы,— тема, которую Брехт эпически раскрыл в «Галилее». Серьезная интеллектуальная драма оснащена характерной для детективных романов занимательностью. В сюжет включена история борьбы с желтой лихорадкой, которую вел в Панаме один американский ученый. Если это будет признано желательным, писал Брехт, в фильм можно было бы включить и личную линию, и тут же наметил ее основные вехи, стремясь наиболее выпукло обрисовать образ самоотверженного ученого.

В 1945 году Брехт обработал для кино шекспировского «Макбета». Название этой вещи — «Все наши вчерашние дни». Брехт переносит действие в среду мясников, сделав акцент на интригующих, детективных моментах сюжета. Зритель снова должен идти по знакомому и приятному пути, но в конечном пункте его было совсем новое понимание реальной действительности.

В тот же период были написаны рассказы на актуальные темы, у которых с самого начала не было никаких шансов на экрани-

зацию. Союзники освободили Францию, оккупировали Италию. Брехта интересовало не только то, как рассчитываются с прошлым,— его интересовала сама ситуация, сопутствующая перелому, началу нового исторического этапа. В основу рассказа «Немой свидетель», построенного по типу детективных повестей, положены такие явления, как попытка коллаборационистов замести следы.

«Жена судьи» — рассказ о бунте угнетенных с впечатляющей психологической канвой. Тот же круг проблем обозначен в рассказе «Богиня Победы», представляющем собой переосмысление легенды об Иосифе Прекрасном.

В последний период эмиграции Брехтом были созданы три крупных комедийных произведения, которые принадлежат к числу лучшего из всего того, что написано Брехтом для кино. В соавторстве с Элизабет Гауптман Брехт в начале 1947 года написал киноповесть «Шинель» по одноименному произведению Гоголя. Она предназначалась для друга Брехта артиста Петера Лорре, для которого Брехт еще прежде делал кое-какие наброски. Брехт понимал, что нет никаких надежд пристроить эту рукопись в Голливуде, хотя и рассчитывал, что полученный за эту работу гонорар даст ему возможность вернуться в Европу. Он думал, что сценарием, возможно, заинтересуются в Швейцарии. Этот рассказ следует отнести к разряду произведенных Брехтом обработок классических произведений, таких, как «Антигона», «Дон-Жуан». Изменен образ главного героя. Резко обнажен социальный элемент.

Рассказ под названием «Великий клоун» Брехт написал для того же Лорре. Это веселая — хотя и не простая — история про клоуна, который любит свою не в меру романтически настроенную жену не вопреки ее глупости, а именно за эту глупость. Отправив ее первого мужа на тот свет, он заявил ей, что сделал это из любви к ней. Он поступает подобно Глостеру, на совести которого была смерть короля Эдуарда. Этот мотив из шекспировского «Ричарда III», который часто повторяется в произведениях Брехта, дважды по-разному обыгрывается в проекте фильма. На одном из спектаклей клоун играет эту шекспировскую сцену. Он хочет не только доказать, что он одновременно великий трагик, но и продемонстрировать группе молодых актеров, поссорившихся с его женой, как ее можно умиротворить.

Здесь отчетливо проступает интерес Брехта к клоунам и клоунаде. На его взгляд, искусство клоуна содержит важные эстетические ценности. В данном случае он хочет показать, каким образом, по его мнению, нужно играть Шекспира. В исполнении клоуна он выделяет такие моменты: «громкая вызывающая речь клоуна», «грубость жестов», «физическая ловкость» и мастерство обобщения в конкретно-чувственных элементах.

Третий и последний текст — это адаптация оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана» — новый пример переосмысления классических произведений искусства. Сохранив рамки гофмановской эпопеи, Брехт изменяет условия сюжета: Гофман становится владельцем волшебных очков, но (в отличие от оперного либретто) он видит в эти очки не романтизированную версию действительности, а истину. Так он быстро отличает и куклу и куртизанку, постигает искреннюю любовь Антонии, которая жертвует собой ради Гофмана. В отчаянии возвратившись в Берлин, он против собственного желания стремглав окунается в новое любовное приключение. У Гофмана выкрадывают очки, но они вскоре возвращаются к нему, потому что никто не хочет знать истины. Но и сам Гофман, «ставший много умнее и понявший, что в делах любви не очень-то рекомендуется доискиваться истины», отказывается от них.

Этот рассказ был написан в мае 1947 года. В 1949 году на киностудии ДЕФА обсуждалась возможность его экранизации, но Брехт отказался от этого намерения, точно так же как и от экранизации «Уленшпиге-

«Господин Пунтила» (Австрия, 1955)

ля», над которым в 1948 году начал работать в Швейцарии совместно с Гюнтером Вайзенборном. (Его новеллы об Уленшпигеле уже получили широкую известность.) Политическим фоном в фильме об Уленшпигеле должны были служить крестьянские войны. Предполагалось, что необыкновенное приключение превратит Уленшпигеля из человека, обманывающего крестьян, в человека, стремящегося им помочь. Брехт сказал: «Мы обработаем этот материал в соответствии с нашим современным его пониманием».

Он хотел, чтобы Уленшпигеля играл Эрнст Буш, а Ламме Гудзака — Петер Лорре. Однако впоследствии в Берлине этот замысел не был осуществлен. Театр снова властно завладел вниманием Брехта.

IV

В Берлине, в Германской Демократической Республике, Брехт обрел не только политическую отчизну, но и уникальную возможность реализовать свои теоретические открытия на практике. Он создал «Берлинер ансамбль», впоследствии завоевавший всемирную известность. Естественно, что отныне работа для кино отошла на второй план. Все же она не прекращалась. Киностудия ДЕФА была чрезвычайно заинтересована в его сотрудничестве. Начались переговоры об использовании упомянутых в настоящей статье оригинальных произведений, затем об экранизации «Матушки Кураж». Это предложение больше всего привлекло Брехта. Казалось, его произведение, столь долго остававшееся неизвестным публике, разом дойдет до сотен тысяч людей. Было решено приступить к экранизации летом 1949 года. Режиссура была возложена на Эриха Энгеля, совместно с Брехтом осуществившего постановку этой пьесы в «Немецком театре». Брехт работал с несколькими авторами — специалистами по экранизации, наконец, его соавтором стал Эмиль Бурри, который сотрудничал с Брехтом еще в конце двадцатых годов. Разработка сценария заняла много времени. Эрих Энгель между тем увлекся другими замыслами. Согласился взять на себя обязанности режиссера Вольфганг Штаудте. После многочисленных перерывов в июне

1955 года был наконец завершен сценарий. Он представляет собой интереснейший вариант текста пьесы.

В фильме снимались известные актеры. Елена Вайгель играла матушку Кураж, Симона Синьоре — Иветту, Сигрид Рот — немую Катрин, Эккехард Шалль — Эйлифа, Бернар Блие — повара, Эрвин Гешоннек — армейского священника, Ганс-Петер Минетти — мельника.

Однако у Брехта возникли возражения принципиального характера против режиссуры Штаудте, и вскоре непримиримые творческие разногласия привели к прекращению съемок. (В 1960 году киностудия ДЕФА выпустила другой фильм по пьесе «Матушка Кураж и ее дети», засняв спектакль «Берлинер ансамбль».) Сегодня трудно судить о том, что тогда произошло. Как бы то ни было, следовало ожидать, что взгляды Брехта и Штаудте должны были привести к конфликту. Во всяком случае, самостоятельная попытка Штаудте экранизировать брехтовскую «Трехгрошевую оперу» кончилась огорчительной, но характерной неудачей. Впрочем, следует при этом помнить об огромных трудностях, возникающих при экранизации любого произведения Брехта. Все предпринимавшиеся до сих пор попытки в этом направлении, например фильмы Кавальканти «Господин Пунтила» (1955) или Пудовкина «Страх и отчаяние в Третьей империи» («Убийцы выходят на дорогу», 1942), должны быть признаны неудачными.

Киностудия ДЕФА, к работе которой, независимо от собственных творческих планов, писатель неизменно относился с интересом, принимала от Брехта разного рода советы и рекомендации. Работу же по освоению брехтовского наследия в кино еще только следует начинать.

Брехт оказал глубокое влияние на весь современный театр, разработав новые художнические методы освоения действительности. Изучением этих принципов должно заняться кино. Практические и теоретические работы Брехта в области кино могут быть успешно использованы социалистической кинематографией.

Берлин

Перевод с немецкого С. ТАРХАНОВОЙ

А. Колошин

Неистовые...

«Что здесь происходит? Что случилось? Здесь к чему-то готовятся. Молоток, гвозди, кисти, краски... Пахнет клеем...»

Это говорит диктор. А на экране и впрямь идет сосредоточенная работа. В громадном зале — длинные столы. Люди в комбинезонах устанавливают бесконечные ряды откидных стульев. Убирают зал.

Вдоль стен — белые щиты с названиями городков и городов. Чуть обособленно — щит побольше. Колючими литерами написано по-немецки: Прага...

«...здесь часть территории ФРГ превращают в Судетскую землю,— продолжает диктор.— Здесь строят планы присоединения 22,4 процента территории суверенного государства Чехословакии к штутгартскому Киллесбергу. С картографической точностью — провинция за провинцией, город за городом, деревня за деревней. Настоящая работа генерального штаба...»

Так в Штутгарте весной 1968 года готовился очередной слет реваншистского землячества судетских немцев.

Так начинается новый фильм Вальтера Хайновского и Герхарда Шоймана — ныне знаменитых во всем мире кинодокумента-

листов ГДР,— сделанный ими в сотрудничестве с чехословацким телевидением.

Фильм, который стал причиной яростного смятения в реваншистских кругах ФРГ, депутатских запросов в бундестаге и нервозности среди ведущих политиков Бонна. Фильм, который вызвал озлобленный вой реакционной западногерманской прессы. Вызвал политическое падение своего «героя» — Вальтера Бехера, главного руководителя землячества судетских немцев, «президента в изгнании».

Фильм, который так и называется: «Президент в изгнании».

Политический фильм-сенсация, остающийся при этом скрупулезно точным документальным исследованием одной из форм современного западногерманского реваншизма, являющийся одновременно и обвинительным актом, в котором подбор доказательств не оставил места для скепсиса даже у тех из Федеративной Республики, кто склонен ставить под сомнение буквально все, что исходит из «другой Германии», из ГДР.

Надо заметить, что все работы Хайновского и Шоймана — это не холодный подбор доказательств, а гневное, страстное социальное обличение. Бескомпромиссное. Принципиальное. Будь то «Смеющийся человек» или «Час духов», будь то «Пилоты в пижамах» или «Президент в изгнании» — в каждом из этих четырех безжалостных фильмов авторы хирургически точно вскрывают социальную сущность определенных общественных явлений. Под внешне холодной объективностью — глубокая, темпераментная пристрастность публицистов, ясная партийная позиция. Вот, пожалуй, главная особенность творческой манеры выдающихся кинодокументалистов. В ней — сила их фильмов.

В книге «Смеющийся человек» Хайновский и Шойман пишут о герое одноименного фильма майоре Мюллере, по прозвищу Конго-Мюллер:

«...Этот мерзавец (в последующем разговоре он будет именовать себя Воином Свободного Запада) собственноручно убил бесчисленное количество людей — или приказывал их уничтожить своей Команде 52. Через несколько минут он, смеясь, заключит свой страшный рассказ: «...но ведь они были всего-навсего бунтари, коммунисты!» И веселясь от души, болтая так, он сам сидит напротив, лицом к лицу с нами. Сидит так близко, что мы, два коммуниста, и он, антикоммунист, смотрим друг другу буквально прямо в глаза. Невероятная ситуация?

Нет, просто классовая борьба...»

И немного дальше: «...Мы делаем всего лишь фильм. Фильм не воскресит погибших от его руки. И, конечно, когда наш звукооператор вешает ему на шею черный шнур с микрофоном, помимо воли вспыхивает почти неодолимое желание физически расправиться, рассчитаться с ним...

Но нельзя. Необходимо сдерживаться, скрывать волнение. «Замаскироваться», употребляя термин из мюллеровско-НАТОвского словаря.

Для нас значительно важнее теперь зафиксировать на кинопленку и магнитную ленту признания этого убийцы, нежели превратить его в жалкий мюллеровский труп. Для нас главное сейчас — разоблачив его, посадить на скамью подсудимых всю социальную систему, которая порождает и использует солдат-палачей вроде Мюллера...»

Классовая борьба... Посадить на скамью подсудимых всю систему... Такова, так сказать, сверхзадача во всех фильмах Хайновского и Шоймана. Сверхзадача всего их творчества. Бесконечно сложная для практической реализации.

И по многим причинам! Хотя бы потому, что идеологическая и политическая система, с которой Хайновский и Шойман ведут непримиримую борьбу, обладает на территории ФРГ всей полнотой государственной власти.

А ведь три из своих четырех сенсационных фильмов («Пилоты в пижамах» снимался во Вьетнаме) Хайновский и Шойман сделали как раз на территории Федеративной Республики Германии. Три поли-

Плакат к фильму

тических, разоблачительных фильма, в которых каждый раз именно **система** оказывалась на скамье подсудимых. Перед десятками миллионов телезрителей.

Они вынуждены работать на свой страх и риск. Будучи гражданами ГДР, то есть лицами в ФРГ «нежелательными», они не могут рассчитывать там даже на элементарную защиту полиции.

(Для памяти — один из ряда случаев за последние месяцы: во время предвыборного митинга неофашистской НДП в городе Касселе начальник личной охраны Адольфа фон Таддена стрелял в толпу демонстрантов-демократов и тяжело ранил двух западногерманских соотечественников.)

Опасно? Да, конечно. Очень опасно. Тем более что «герои» фильмов Хайнов-

ского и Шоймана отнюдь не кисейные барышни. Наемный убийца Конго-Мюллер, нацист Вальтер Бехер, все второплановые герои — это матерые враги, часто занимающие видное или даже ведущее положение на политической авансцене ФРГ.

«...Но такая работа необходима нашему обществу. А потому кто-то же должен ее делать! Сейчас делаем мы. Личный риск, конечно, огромен. Здесь всегда приходится быть начеку, правильно рассчитывать степень и необходимость риска. Ну и без везения, естественно, не обойтись...»

Действительно, везение необходимо в такой профессии. И немалое. Но и находчивость также.

Снимая «Президента в изгнании», они выдавали себя за работников западногерманского телевидения. Вальтер Бехер, «президент», поверил — недаром говорят: «на каждого мудреца довольно простоты». Слишком велика была дерзость, чтобы он мог заподозрить неладное.

Но в разгар съемки понадобилось перезарядить кассету. И ассистент оператора совершил оплошность: на глазах у «президента в изгнании» он вытащил коробку пленки с фирменной наклейкой народного предприятия «ОРВО», ГДР. Тогда как западногерманское телевидение снимает, естественно, на пленке западногерманской фирмы «АГФА».

Мгновенно встревожился «президент»: «В чем дело? Почему?»

Но мгновенно же последовало и психологически точное объяснение: восточногерманская пленка тоже хороша, но стоит дешевле...

«Президент в изгнании» успокоился. Объяснение оказалось доступным его разумению, понятным, вполне удовлетворяло.

...И что бы ни пережили в этот момент боевые кинодокументалисты из ГДР, внешне они должны были оставаться спокойными и естественными. Таковы уж условия и правила игры.

Но, помимо везения и находчивости, успех дерзким операциям Хайновского и Шоймана «в тылу врага» обеспечивается заранее — и в первую очередь тщательной их разработкой, подготовкой и организацией.

Эти операции никогда не бывают спонтанным «кавалерийским наскоком». Никогда не базируются на внезапном озарении или импровизации (хотя то и другое также широко используется как вспомогательные средства). Эти операции подобны многоходовым шахматным комбинациям, в которых предусматриваются все возможные ответы противника — и плюс к тому все «невозможные» его ходы. Прогнозируются самые различные случайности, которые логически просто «не могут быть».

На это уходят месяцы и месяцы кропотливой работы. Требуются усилия не только самих Хайновского и Шоймана, но и целого штаба их постоянных сотрудников. Вернее — **соратников**, с которыми они трудятся вместе с самого первого фильма.

«Как и архитектура, производство фильма представляет собой наиболее коллективную форму художественно-творческой деятельности. Поэтому оно требует постоянного напряжения и является столь изнурительным. Но со временем на базе такой коллективной творческой работы создаются коллективы единомышленников (по характеру близкие средневековым строительным товариществам), в которых достижения каждого усиливаются взаимодействием с достижениями других».

(Это слова Бехера, поэта и писателя Иоганнеса Бехера, но не Вальтера Бехера, «президента в изгнании».)

Больше года велась подготовительная работа по фильму «Смеющийся человек», прежде чем все завершилось четырехчасовым разговором с Конго-Мюллером перед кинокамерой и микрофоном.

Операция «Президент в изгнании» была задумана **задолго** до того, как Чехословакия стала испытательным полигоном идеологических диверсий, составлявших часть «новой восточной политики» тогдашнего Бонна.

Непосредственно съемочные работы, после более чем годичной подготовки, на-

чались на штутгартском слете судетских немцев весной 1968 года, когда в Чехословакии, по представлениям политического обывателя, расцветала пора «либерализации» и «демократизации». Когда реваншистские землячества в ФРГ, проявляя трогательную заботу, собрали даже миллионный «Чехословацкий фонд» для финансирования этой «либерализации», связывая с ней далеко идущие политические планы.

Но только в конце августа, когда ввод союзных войск лишил чехословацкую и международную реакцию их самых сладких надежд, «президент в изгнании» сидел в большом кожаном кресле, со шнурком микрофона на шее, глядя в блестящий зрачок кинообъектива. И только в конце августа 1968 года могли Хайновский и Шойман столь блестяще закончить интервью с реваншистом (ведь речь шла, ни много ни мало, об отторжении 22,4 процента территории Чехословакии):

«—Скажите, пожалуйста, до 21 августа чувствовали ли вы себя ближе к осуществлению ваших целей, чем после него (то есть после ввода в Чехословакию союзных войск.—*А.К.*)?

Бехер. Я ответил бы: определенно—да.

Х. и Ш. Тогда можно сказать, что 21 августа 1968 года и для землячества судетских немцев и для вас лично было днем большого разочарования?

Бехер. Большого разочарования, да...»

Вот что значит задать нужный вопрос нужному человеку в нужный момент. Многим «либералам» в мире, осуждавшим ввод войск, ответ реваншиста дал, надо надеяться, повод для размышлений...

«Мы сейчас работаем для зрителя 1971—1972 годов, то есть над темами, которые, как нам представляется, будут наиболее актуальными через два-три года...»

В этих словах точно выражено творческое кредо Хайновского и Шоймана: задача кинопублициста состоит не в том, чтобы, констатируя и каталогизируя события постфактум, откликаться на них. Задача и миссия его в том, чтобы предвидеть направление развития социальных тенденций, прогнозировать их для себя. В том, чтобы уметь увидеть ту главную, самую актуальную на этом этапе тему, в которой наиболее полно будут выражены дух времени, основные тенденции общественного развития.

Но, кроме того, кинопублицист должен найти и конкретного носителя этой общественной тенденции. Так сказать, рупор духа времени.

А далее — задача: через этот «рупор», через конкретную личность, донести социальную тему не только до разума, но и до сердца зрителя. Заставить его эту тему пережить.

Эмоциональный момент Хайновский и Шойман ценят очень высоко. И этот момент, с их точки зрения, тем более необходим, что темы и материал они берут всегда из арсенала политических понятий.

Поэтому фильмы их сознательно, подчеркнуто сенсационны в самом добром смысле этого достаточно скомпрометированного слова.

Чрезвычайны обстоятельства, в которых они сняты. Необычны фигуры героев. Неожиданно то, что́ и как те говорят.

Поэтому фильмы захватывают всех — в том числе и зрителей, равнодушных к политике. Насильственно приковывают внимание к себе и к проблеме.

Хайновский и Шойман в своих фильмах касаются проблем, волнующих общество,— значит их надо немедленно показать.

А где еще, кроме телевидения, может актуальный, проблемный фильм собрать многомиллионную аудиторию? В кратчайший срок самой передачи сделать социальную проблему объектом внимания сразу всего общества?

Поэтому Хайновский и Шойман сознательно работают на телевидение, добиваясь максимального коэффициента полезного общественного действия своего творчества.

Их кинематографический почерк весьма своеобразен и по форме идет, на первый взгляд, от телевизионного интервью.

Основной прием их смел. Они дают на экране слово врагам. Вызывают их на откровенный разговор, на дискуссию.

Те говорят много, охотно. Иной раз болтают перед зрителем, распустив язык. Иной раз осторожничают, тщательно взвешивают слова, выбирают выражения. Балансируют где-то на краю пропасти, не подозревая этого. Но всегда помогают вынести уничтожающий приговор — и себе, как личности, и социальному явлению, которое они выражают.

Конечно, Хайновский и Шойман «помогают» им. Продуманными, точными вопросами. Точно разработанным планом беседы. Умелым, виртуозным ее ведением. В этом их особое дарование. Особый, своеобразный талант.

Многое в наше время в документальном жанре потеряло — или уже теряет — точную прописку: это, мол, кино, а это-де специфика телевидения. Процесс взаимопроникновения интенсивен и служит только взаимному обогащению. Конкретное тому подтверждение — творчество Хайновского и Шоймана. И в частности — фильм «Президент в изгнании».

Вскоре после вспышки новых бесчинств чехословацкой контрреволюции в августе 1969 года фильм «Президент в изгнании» был одновременно показан по телевидению ГДР и Чехословакии. Трудно переоценить общественный резонанс, который вызвали откровения реваншиста. Сам того, естественно, не желая, Бехер заставил иных телезрителей в Чехословакии пересмотреть свои взгляды на политику соседней ФРГ или, по меньшей мере, задуматься о ее сущности. О реальных опасностях отказа признать недействительным роковое для Чехословакии мюнхенское соглашение.

Политические категории, изложенные в неопровержимой, достоверной форме устами одного из главарей реваншистов, вызвали в Чехословакии исключительное и пристальное к себе внимание.

Это и было целью авторов.

Какими средствами добились они ее осуществления? Ведь реваншизм для обывателя — слово вроде бы чисто газетное, политическое, внеэмоциональное. Скорее оборот речи, чем реальность.

Хайновский и Шойман, действуя в своих принципах, нашли конкретного выразителя этой идеи, ее «рупор»: Вальтера Бехера, преемника умершего федерального министра Зеебома в должности руководителя землячества судетских немцев.

Имя Вальтера Бехера, доктора, крупного нациста, значилось в списке военных преступников, опубликованном в «Коричневой книге» ГДР.

В его лице понятие «реваншизм» обрело плоть и кровь, стало осязаемым.

Слишком красноречивы высказывания мерзавца, не скрывающего преступных агрессивных планов, которые угрожают персонально каждому из зрителей. Его семье, его стране. Тут никто не остается безразличным. Потрясают цинизм и расчетливость идеологов реваншизма, его высоких политических покровителей — и самого говорящего.

Прозрение — вот, пожалуй, правильное слово, определяющее состояние большинства зрителей.

«Если реваншизм схватить за рога, если копнуть поглубже, он может огорошить такими неожиданными открытиями, разоблачениями, даже сенсациями, что просто диву даешься...» — утверждают Хайновский и Шойман.

Диву дается и зритель фильма «Президент в изгнании».

Его авторы — большие мастера своего дела — современного синхронного репортажа. Мастера загонять противника в угол и безжалостно разделываться с ним во имя самых гуманных социальных целей. Огромен кпд их фильмов.

Первые фильмы Хайновского и Шоймана — «Смеющийся человек» и «Час духов» — были портретами личностей не совсем обычных, экзотических. Написанные на социальном фоне, майор-убийца и современная гадалка выпукло выделялись на этом фоне, стояли чуть обособленно от него.

«Пилоты в пижамах», портрет уже групповой, отражал в духовном облике пленных летчиков определенные черты американского образа жизни и мышления. Выносил приговор американской войне во Вьетнаме.

«Президент в изгнании» может показаться возвратом к индивидуальному портрету. Но это возврат уже в другом качестве. На другом, более высоком уровне.

Герой фильма на этот раз лишен признаков внешней экзотики, экстравагантности. Наоборот, таких, как он, много сейчас в Федеративной Республике: средней руки политическая фигура...

Но это — фигура зловещая в своей обыденности, распространенности. В своей целеустремленной, педантичной деятельности, направленной на подготовку условий для новой перекройки карты Европы.

И фоновые фигуры обрели в этой картине большую яркость и самостоятельность. Разве Штраус, например, менее живая и мрачная личность, чем Бехер? А другие политические деятели в фильме? Фон, на котором действует «герой-президент» Бехер, в данном случае выписан активнее, чем в других работах тех же авторов. И это значительно усиливает фильм «Президент в изгнании».

Но тут же хочется сказать и о том, что кажется просчетом.

Есть понятие в медицине, настолько теперь популярное, что не требует пояснений: несовместимость тканей. По-моему, в фильме «Президент в изгнании» есть эпизоды, чуждые основной фактуре фильма. Иллюстрирующие, так сказать, несовместимость тканей кинематографических.

Так, Штраус вполне реально целится из ружья в то, что весьма произвольно и насильственно монтируется рядом. Метафорично, но неубедительно.

Или тот же Штраус мультипликационно играет, помнится, на саксофоне, мультипликационно же откалывает и заглатывает куски восточноевропейских территорий. И еще ряд эпизодов в таком же духе.

Допустим ли подобный авторский «волюнтаризм» для усиления пропагандистского эффекта? В принципе, допустим. Скажем, в фильмах-памфлетах А. Медведкина он является основным приемом.

Но в данном, конкретном случае органическая наивность и насильственность некоторых монтажных фраз в чем-то снижают художественную силу эпизодов.

Мультипликация как **дополнительная информация** в синхронно-реалистическом и строго документальном фильме не только возможна, но и подчас необходима. Но мультипликация как игра, как подмена реалий, как подстановка «для вящей доказательности» может подорвать веру в документ, становится элементом, придающим стилю эклектичность.

Хайновскому и Шойману нет необходимости прибегать к средствам, противоречащим основам их собственного стиля. Но, быть может, они просто лучше знакомы с психологией своих телезрителей?..

Русский перевод фильма (М. Осипова) сделан в большей части хорошо, точно или очень близко к оригиналу. Однако есть в нем легкий налет ненужной ретуши.

Хайновский и Шойман на немецком языке умеют обращаться с таким Бехером, каков он в жизни. А здесь Бехер становится противником попроще. Не стоило бы «помогать» зрителям, пусть даже незаметно.

В русских титрах этого фильма есть скромная эмблема: «Х. и Ш.» По случайному совпадению, это созвучие «ХиШ» напоминает другое имя — Киш. Эгон Эрвин Киш, «неистовый репортер», неутомимый, страстный борец за справедливость, за человека, за социализм. Всем своим творчеством, всеми великолепными репортажами, которые стали классикой, он, убежденный марксист, утверждал свой положительный идеал через бескомпромиссное отрицание капитализма. В этом у Хайновского и Шоймана много общих с Кишем черт.

И, быть может, как никто другой в сегодняшнем документальном кино, они достойны называться «неистовыми кинорепортерами» современности.

О. Ульянова

Показывает Гвинея!

В конце прошлого года в Советском Союзе проходила Неделя фильмов Гвинейской Республики — страны, представляющей тот континент, который еще с десяток лет назад с полным правом можно было назвать заповедником колониализма. Теперь и с экрана черная Африка говорит от своего имени, совершенно не собираясь уступать поле боя тем, кто сочиняет кинолегенды о благородных современных конкистадорах и миссионерах, живущих среди дикарей, играющих на тамтамах и мило исполняющих диковинные ритуальные танцы. Западное кино старательно демонстрировало Африку только как бьющую по нервам экзотику, как резервацию невиданных животных и т. п.

Махина западной кинопропаганды работала и работает ради утверждения мысли о необходимости и целесообразности господства белых в Африке. Типичный продукт этих усилий — фильм «Сандаловая река», снятый компанией «Бритиш Лайон», или те многочисленные поделки, так называемые антропологические фильмы, снимавшиеся европейскими кинокомпаниями в Африке, в которых замалчивалось истинное положение коренного населения континента и жизнь его выдавалась за примитивный рай XX столетия.

Немногие режиссеры, как, например, Ален Рене и Рене Вотье, пытались открыть для западного зрителя подлинную Африку. Эти авторы выступали против искусственно разжигаемого конфликта между «европейской цивилизацией» и «африканскими суевериями»; против уничтожения национальной культуры, открыто и честно называя колониализм позором Франции. Недаром картина Алена Рене «Статуи тоже умирают» (1953) была запрещена цензурой.

В последнее десятилетие вместе с освобождением от колониальной зависимости в странах Африки идет по нарастающей и процесс «духовной» деколонизации.

Слова манифеста, принятого на Первом всеафриканском фестивале культуры, отлично определяют задачи всех творческих работников континента: «Современные нужды Африки требуют от художника и интеллигента твердых обязательств в отношении основных принципов и освободительных устремлений африканца».

Эти слова стали программой действия и для кинематографистов Гвинеи. В трудных условиях, когда республике приходится ликвидировать последствия колониализма и в хозяйстве и в сознании людей, кинематограф приобретает особое значение как эффективнейшее средство идеологического и интеллектуального воспитания. Кинопроизводство в Гвинее финансируется государством и подчинено государственному планированию. Сразу же после провозглашения независимости газета «Оройя» опубликовала серию статей о кино, о необходимости его развития для укрепления духовного самосознания народа.

Национальный кинематограф в Гвинее начал свой путь с хроники «Революция в действии», снятой под руководством Луи Акена (ныне он — генеральный директор Национального управления кинематографии). Число выпущенных на экраны картин в настоящее время исчисляется десятками. Шесть документальных и одна художественная из их числа были показаны в Москве.

Наиболее значительным, пожалуй, надо признать полнометражный документальный фильм режиссера Секу Умара Барри

«И пришла свобода». Повествование строится на сопоставлении старых фотоматериалов с новыми хроникальными кадрами. Наглядно проступает масштабность исторических преобразований, охвативших страну.

«Африка! Они разрушили твои храмы и мечети, они отвергли твою цивилизацию, но нет нации без культуры. Народы мира, воздайте нам должное, восстановим историческую правду!» Эта мысль, прозвучавшая в начале фильма, определила его содержание. Исторические события в хронологическом порядке изложены в фильме; их кульминация — 2 октября 1958 года — день провозглашения Независимости. И символического смысла исполнены кадры, показывающие поверженные двенадцать лет назад статуи колониальных губернаторов, возвышавшиеся некогда на улицах и площадях Конакри. Заключая первую половину фильма, на экране появляется единственное цветное изображение — национальный флаг Гвинейской Республики.

Во второй половине картины перед зрителем проходит жизнь современной Гвинеи: новые фабрики и заводы, школы и университеты, звучат народные песни.

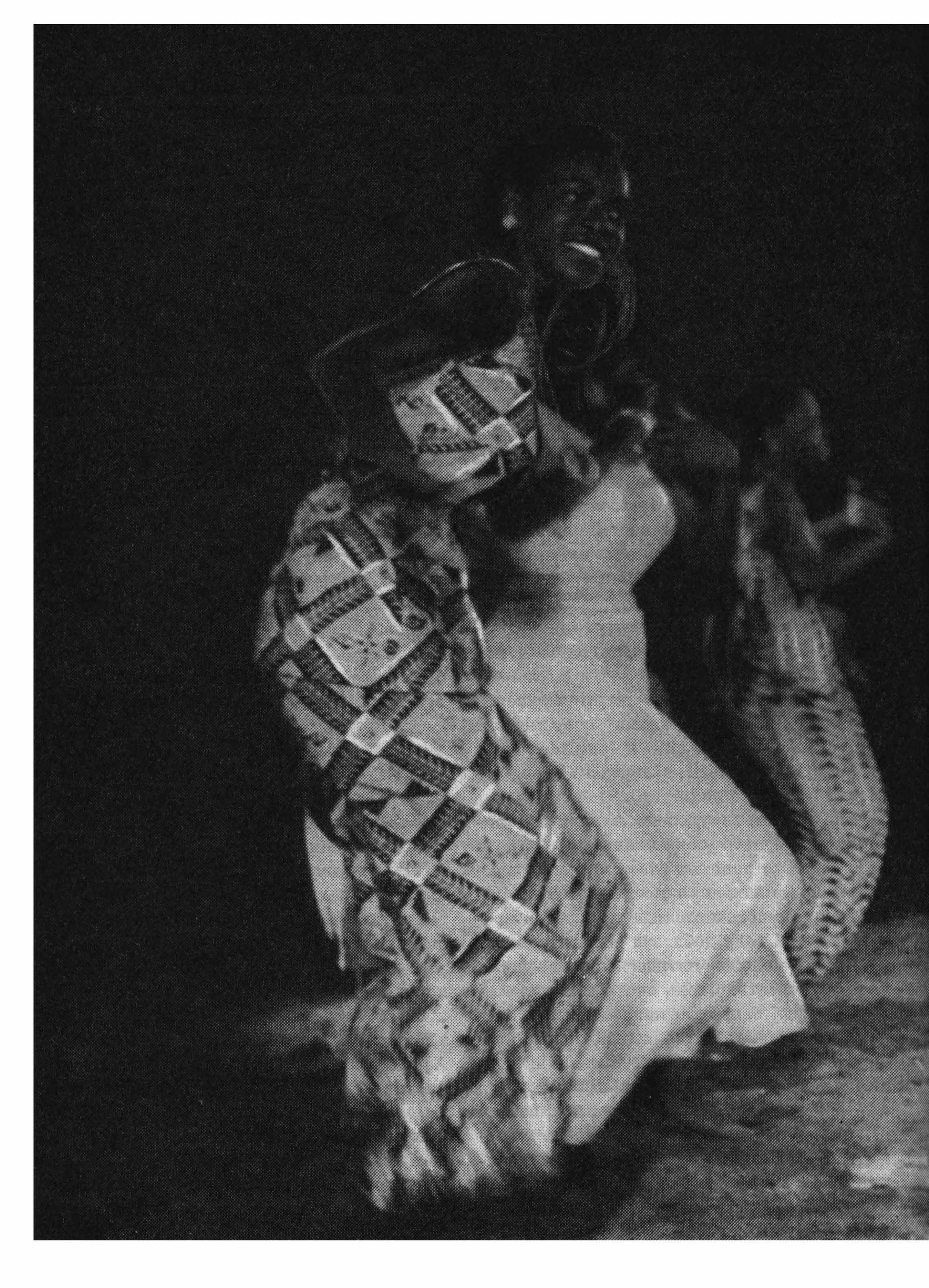
Много времени уделено в картине развитию народного образования. В апреле 1968 года в стране началась массовая кампания по ликвидации неграмотности. Несмотря на многочисленные трудности, решено к 1971 году добиться того, чтобы все граждане моложе пятидесяти лет умели читать и писать. Очень скоро станут историей кадры, запечатлевшие молодую женщину и старика, старательно повторяющих за учителем по складам слова на родном языке су-су... Зрители присутствуют на уроке в школах нового типа, ставших центрами революционного обучения; попадают в высшие учебные заведения, знакомятся с первым выпуском Политехнического института — этому выпуску по решению Политбюро Демократической партии Гвинеи присвоено имя Ленина.

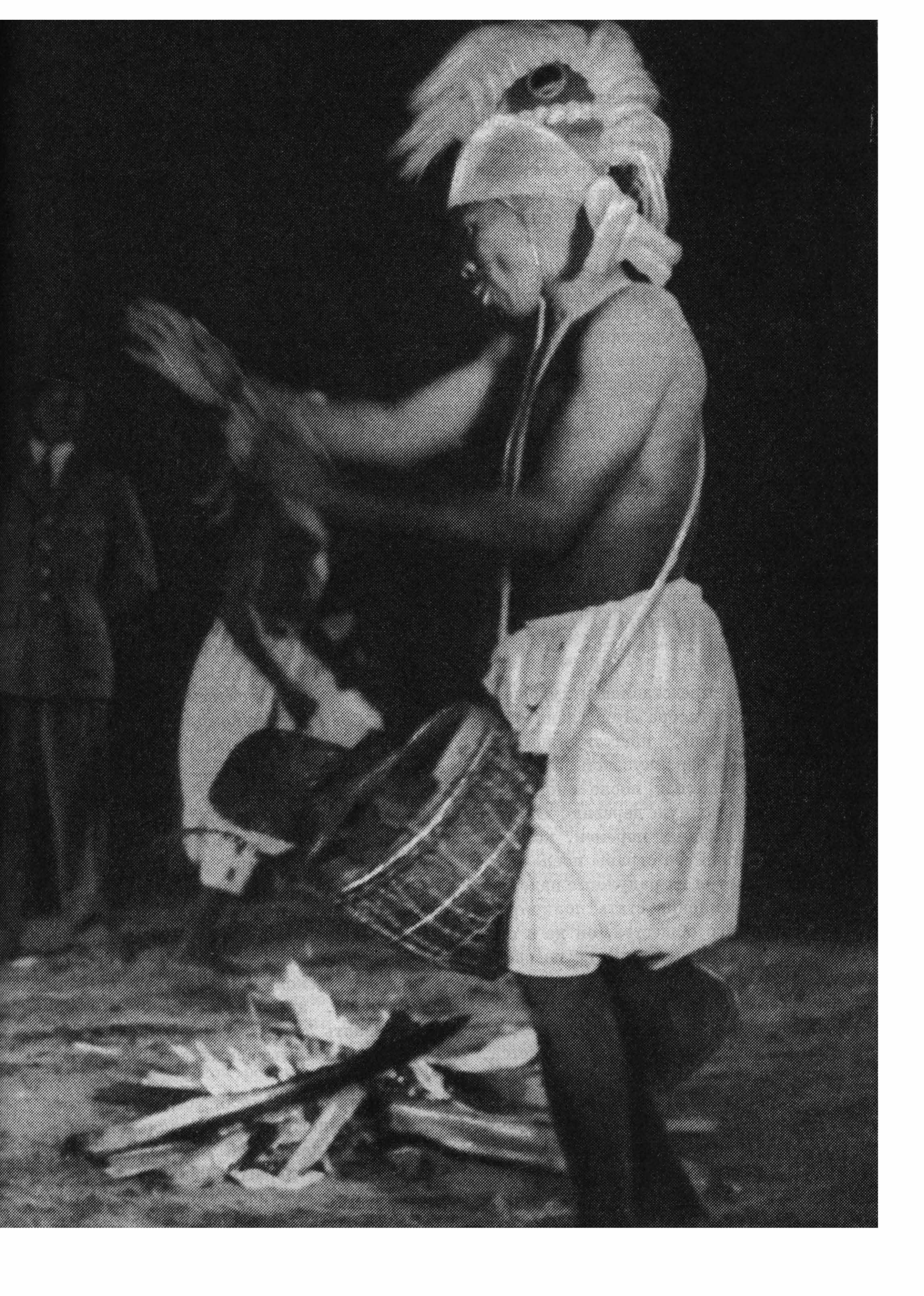
Оператор вводит зрителей в зал заседаний Первой конференции африканского единства, на празднование Первого мая, на заседание, посвященное десятилетию республики... Событий много. И порой даже кажется, что они захлестывают авторов, вырываются из-под их власти, трудно укладываются в выверенную и уравновешенную композицию.

На Неделе были представлены также два документальных фильма-репортажа — «Женщины Гвинеи» и «8 и 20 ДПГ». Режиссер «Женщин Гвинеи» Альфа Болде коснулась одной из актуальнейших проблем африканского общества. В ее фильме собраны отличные документальные материалы, убедительно показывающие, как ранее угнетенные женщины-африканки начинают принимать активное участие в экономической и политической жизни страны. «Женщины и девушки Гвинеи — свежий воздух, родниковая вода и живительный огонь Родины!» Эти торжественные слова, произнесенные с трибуны съезда Демократической партии Гвинеи, стали девизом женского равноправия.

От фильма Альфы Болде по приему отличается лента «8 и 20 ДПГ» выпускника ВГИКа режиссера Коста Дианя. Основной прием построения его фильма таков: каждое положение доклада на восьмом съезде Демократической партии Гвинеи подкрепляется и расшифровывается либо интервью, либо демонстрацией кадров, воспроизводящих наиболее примечательные стороны жизни страны.

Этот съезд, проходивший с 25 сентября по 2 октября 1967 года, стал важной вехой в борьбе гвинейского народа за социальный и экономический прогресс. «За Африку, за прогресс и мир, за революцию против колониализма!» — этот девиз съезда становится девизом и самого фильма, который отличает стройная публицистичность. Авторы не оставляют зрителя равнодушным, заражают своей взволнованностью, благодаря четкому ритмическому построению картина неотрывно держит внимание зрительного зала. Интервью,





«Сержант Бакари-Вулен»

которые берут корреспонденты в перерывах между заседаниями съезда, разнообразны по характеру и манере подачи. Запоминается, например, разговор со старым членом Демократической партии Гвинеи, снятый без применения модной скрытой камеры или других технических приемов. Здесь все решил правильный выбор интервьюируемого, глубокая заинтересованность в его рассказе и точная постановка вопросов. Такой же выверенностью формы отмечен и второй документальный фильм Коста Дианя «Вчера, сегодня и завтра», в котором удачно соседствуют документальные кадры и игровые эпизоды. Эта лирическая лента, проникнутая большой любовью к своей стране и народу, дает полное основание говорить о ней, как о произведении поэтического кинематографа.

В нашей прессе уже писалось о фильме «Африка танцует». В нем воспроизведены многие народные танцы-притчи и танцы-ритуалы, распространенные в Гвинее, составляющие неотъемлемую часть ее фольклора.

На Неделе был представлен и художественный фильм режиссера Луи Акена «Сержант Бакари-Вулен», повествующий об истории сержанта французской армии — гвинейца, вернувшегося после окончания срока службы в родную деревню. Он еще не понял тех глубоких перемен, которые произошли в жизни его страны после освобождения. Несмотря на радужные надежды и искреннее стремление стать полноправным членом нового общества, он не в состоянии еще пересмотреть многие из своих старых взглядов.

Примечательно, что здесь кинематография вторгается в решение весьма острых вопросов, выдвинутых жизнью. Делается, например, попытка по-новому разобраться в такой проблеме, как проблема брака сегодня. Недаром вопрос о насильственном браке специально рассматривался на восьмом съезде ДПГ как один из живучих пережитков колониального прошлого.

Сержант Бакари-Вулен считает, что девушка, которая еще в детстве предназначалась ему в жены, должна выйти за него замуж, ибо этого требует традиция. К тому же он потратил немало денег, помогая ее родителям во время своего пребывания во Франции. А она хочет выбрать себе мужа по любви. Конфликт перерастает рамки семьи. В судьбу девушки вынуждены вмешаться друзья, общественные организации.

Картина позволяет довольно подробно познакомиться с жизнью и бытом гвинейской деревни, узнать о появлении нового во взаимоотношениях между людьми, об изменении в их психологии, воочию представить трудности, связанные с воспитанием человека свободного общества. К сожалению, в некоторых частях фильма авторы не избежали заимствований из драматургических приемов европейских киномелодрам, но и это не может умалить основного достоинства одного из первых гвинейских художественных фильмов — актуальности замысла и смелости проникновения в сложную и необычайно острую тему.

Итак, Неделя гвинейского фильма в Советском Союзе познакомила нас с кинематографией еще одного развивающегося африканского государства.

Сейчас перед молодым гвинейским кино стоит немало сложных проблем. Как говорил глава делегации кинематографистов Гвинеи Секу Умар, кинопроизводство в стране носит пока экспериментальный характер, выпускаются главным образом документальные фильмы и хроника. Большие трудности создает отсутствие необходимой технической базы, квалифицированных кадров, актеров, которых приходится искать среди участников самодеятельных, так называемых «фольклорных групп».

И тем не менее Неделя убедительно возвестила о становлении национальной кинематографии Гвинейской Республики, рассказала о ее первых обнадеживающих успехах, о крепнущих связях кинематографистов Советского Союза и далекой африканской страны.

Ст. Белоусов

В горах Боливии

«...В Боливии, с одной стороны, существует огромное различие между разными социальными классами, с другой — наша экономика и культура испытывают значительное давление извне. Мы хотим открыть в первую очередь собственное культурное достояние нашей страны, нашей цивилизации, и все это через посредство разных племен и народностей, ее населяющих.

Мы хотим создать кино, которое не услаждало бы туристов, а отражало боливийскую действительность, отражало настоящую жизнь тысяч и тысяч крестьян, шахтеров... Наше желание — создать кино документальное, кино жизненное, боевое кино.

Мы хотим открыть вновь и воспеть образ нашей Родины, но не с целью разжигания национализма. Наша страна устала от того, что у нее нет собственного лица. Мы хотим помочь ей обрести это лицо... Мы понимаем, однако, что этого недостаточно и что необходимо изменить и ниспровергнуть многое другое, имеющее большое значение...»

Эти слова принадлежат боливийскому режиссеру Хорхе Санхинесу. В них — дело и смысл всей его жизни.

В свои тридцать три года Хорхе Санхинес уже приобрел широкую международную известность. Творческий путь в кино он начал в 1963 году после окончания трехлетних курсов режиссерского мастерства при Чилийском католическом университете в Сантьяго.

Первым фильмом Санхинеса была короткометражная картина «Революция», в которой он выступил в роли сценариста, режиссера и оператора. В ней нашли свое воплощение раздумья молодого художника о судьбе родного народа, живущего в ужасающей бедности. Санхинес вывел в фильме целую галерею образов своих соотечественников, и каждый был обвинением тем, кто превратил прекрасную Боливию в край нищеты и бесправия.

Вот лишь один эпизод из этого фильма.

...Ранним утром люди выходят на улицу из своих жилищ. Часто их даже домом не назовешь в нашем понимании этого слова. Да и не выходят они, а скорее выползают. Один — из картонного ящика, другой из пещеры, а тот, кому совсем не повезло, вылезает из ямы. А рядом в нескольких шагах распласталась автострада, и по ней катят роскошные лимузины...

В этом сравнении весь Санхинес с его призывом к переделке мира, к революции, к «ниспровержению многого другого»...

Несмотря на некоторые технические несовершенства, фильм благодаря своему социальному звучанию оказался заметным явлением в общей панораме киноискусства Латинской Америки и поставил Санхинеса в один ряд с наиболее видными режиссерами континента.

Пришло и мировое признание. В 1964 году в Лейпциге фильм был удостоен премии имени Йориса Ивенса. В 1967 году на фестивале латиноамериканского кино в Винья-дель-Мар (Чили) он был отмечен специальной премией жюри, а в 1968 году завоевал Первую премию на фестивале в Мерида (Венесуэла).

В 1965 году Санхинес снял второй короткометражный фильм «Аиса», до некоторой степени автобиографичный. А в 1966 году — первую полнометражную художественную картину «Укамау», ставшую кассовым боевиком в Боливии. Эта лента знакома советскому зрителю, она участвовала в Москов-

ском международном кинофестивале. На Каннском фестивале 1967 года Санхинес был удостоен за этот фильм премии «Выдающемуся молодому режиссеру».

После постановки «Укамау» Санхинес мечтал создать произведение, которое бы ярко показало социальные проблемы страны, обнажило истоки общественных конфликтов. Думается, что в последнем фильме — «Кровь Кондора» — это ему удалось. Он создал картину высоких художественных достоинств. «Своим стилем он напомнил нам «Бурю над Азией» советского режиссера Пудовкина, у которого в отличие от Санхинеса за плечами была уже совершенная в подвигах революция»,— писал по этому поводу итальянский журнал «Ринашита».

На последнем фестивале в Венеции «Кровь Кондора» приковала к себе внимание участников и гостей. Как писала «Ринашита», «...на долю картины выпали самые продолжительные овации после кубинского фильма «Мачете вступает в бой» Мануэля Октавио Гомеса и итало-аргентинского «Сьерра-Маэстра» Ансано Джаннарелли. Простой и доходчивый, он возвышается над прорвавшейся в Венецию волной мрачных и надуманных фильмов».

...Заунывные звуки флейты возвещают о непоправимом несчастье. Разразившаяся в далеких горных деревеньках Боливии эпидемия унесла сотни жизней, главным образом малолетних детей. Погибают и все трое детей Игнасио и Паулины Кондор. Трагедия перерастает границы семейного очага. Несчастный отец, надеявшийся вновь иметь детей и в этом обрести свое утешение, случайно узнает, что у его жены уже никогда не будет детей, равно как и у других женщин племени, навсегда лишенных радости материнства.

А флейта рыдает и плачет, и на фоне неба с бегущими рваными облаками еще резче проступают очертания окрестных гор с жалкими фигурками трех оставшихся в живых из всей деревни ребятишек...

Так начинается этот фильм, первым кадрам которого предпослана выдержка из письма Мартина Бормана Альфреду Розенбергу о рабах и высшей расе и о том, как следует сохранить ее чистоту. Этой «теории» нацизма вторят ее современные последователи, нашедшие прибежище в США, ученые профашистского толка, прогнозирующие XXI век в приведенном в фильме лозунге: «Богатые и сильные нации сожрут бедных и слабых».

Лента «Кровь Кондора» прямо и резко обнажает страшную картину жизни коренного населения в стране, находящейся под игом неоколониализма янки. С документальной достоверностью картина рассказывает о том, как группа американских ученых-чудовищ в халатах врачей, под вывеской благотворительной организации «По защите материнства» проводит насильственную стерилизацию людей.

Игнасио Кондор, облеченный доверием народа — он деревенский староста — и стремящийся свято исполнить свой долг, восстает против этого кощунства. За ним поднимаются все остальные жители деревеньки. Они нападают на американских «благодетелей». Подоспевшая полиция учиняет дикую расправу над «бунтовщиками», безжалостно расстреливая толпу. Пуля настигает и Игнасио. Тяжело раненного, его доставляют в городскую больницу, появляется надежда на спасение. Его жена и брат Сиксто предпринимают героические усилия. Но помочь Игнасио может только переливание крови. Паулина и Сиксто готовы быть донорами, но вот несчастье: их кровь не подходит раненому. За деньги можно достать необходимую плазму, но денег нет...

Игнасио умирает, но оставшиеся в живых герои фильма начинают понимать, что нищета, социальная несправедливость, являющиеся следствием хозяйничанья в стране американского империализма, не могут быть преодолены ими в одиночку. Разобщенность — враг революционной борьбы.

И как бы в подтверждение этой мысли в последнем кадре мы видим поднятые вверх винтовки. К оружию!.. Этот недо-

«Кровь Кондора»

сказанный, но явственно различимый клич венчает фильм.

События, разыгравшиеся в нем, повторяются сегодня во многих странах Латинской Америки, где усиливается классовый протест, где идет напряженная освободительная борьба. И еще одно свидетельство тому — широкий показ этой борьбы в современном латиноамериканском киноискусстве.

Значительную помощь Санхинесу в осуществлении его планов оказали члены съемочного коллектива, объединенные стремлением помочь своему народу осознать необходимость борьбы за свободу и независимость.

Яркие, запоминающиеся образы представителей коренного населения Боливии — потомков некогда великих инков — удалось создать актерам Марселино Янауайа (Игнасио), Бенедикте Уанка (Паулина, жена Игнасио), Висенте Салинасу (Сиксто) и другим. Презрение и ненависть вызывают изображенные в фильме американские молодчики из так называемого «Корпуса мира» (артисты Марио Аррьета, Фелипе Варгас, Ильде Артес и другие).

Актеры, участвующие в фильме, не получили специального образования. И признание народом их искусства — самая высокая оценка самоотверженного труда. Журнал «Унидад» писал по этому поводу: «Исполняя главную роль в фильме «Кровь Кондора», Бенедикта Уанка продемонстрировала, что совсем не обязательно ехать в Голливуд, чтобы стать актрисой».

Важная роль в решении основной идеи фильма принадлежит оператору Антонио Эгино. Весь изобразительный строй картины ему удалось подчинить этой идее — показу тяжелых условий жизни народа. Действие фильма развивается главным образом в горах, и суровый пейзаж как бы подчеркивает глубину внутренних переживаний героев. Их лица, часто показываемые крупным планом, выразительно иллюстрируют трагизм происходящих событий.

В одной тональности с операторским искусством звучит в фильме и музыка, оттеняя и подчеркивая наиболее драматические моменты в развитии действия. Большая часть ее имеет в своей основе народные мелодии.

Сценарий фильма написан самим Санхинесом в содружестве с Оскаром Сория. Диалог весьма лаконичен, но богат эмоциональными оттенками и содержателен. Обращает на себя внимание детальная разработка мизансцен и глубина психологической характеристики главных героев.

Трактовка современности, изображенной в фильме, вызвала беспокойство в правящих кругах страны. Сразу же после выхода из производства картина была запрещена цензурой. Только после массовых выступлений и протестов трудящихся, а также кампании в ее защиту, поднятой в прессе, властям пришлось разрешить ее демонстрацию.

В этой связи даже католическая пресса критиковала решение властей о запрещении картины и одобряла тему картины и изображенные в ней события. Вот что писала, например, газета «Пресенсия» в статье с красноречивым названием «Кондор и крысы»: «Фильм «Кровь Кондора» ставит реальную проблему и показывает ненависть, которую вызывает в Латинской Америке эта политика обращения с нами в сексуальном отношении как со скотиной для того, чтобы якобы «помочь» нам, а на самом деле уничтожить нас. Его идея жизненна и глубока. Его обвинение звучит ярко и резко. Он достигает главного, о чем уже говорилось в опубликованных документах, а именно доказывает, что «Корпус мира» действительно скрыто занимается стерилизацией женщин из крестьянских и шахтерских семей во многих районах страны».

Таков действенный контакт с жизнью, достигнутый Санхинесом в этом фильме. Выдержанная в поэтическом стиле режиссура говорит о большом будущем талантливого художника, который сделает еще не одну картину, рассказывающую об острых проблемах, волнующих многострадальный народ Боливии.

Отовсюду

Англия

Вошедший в историю кино своими экранизациями шекспировских пьес Лоренс Оливье вскоре опять займет место за камерой. Как и раньше, он будет экранизировать известную театральную пьесу, но на сей раз это будет не Шекспир, а Чехов. Для своего режиссерского возвращения на экран знаменитый артист избрал «Трех сестер». Начало съемок временно отодвигается в связи с занятостью одного из актеров — Алана Бейтса, о котором Оливье сказал: «Я не представляю себе «Трех сестер» без него. Это один из лучших актеров современного театра и кино». Советскому зрителю Алан Бейтс знаком по фильму «Грек Зорба».

Болгария

Подписано соглашение с итальянским продюсером Дино Де Лаурентисом о совместной постановке болгаро-итальянского фильма «Час выбора» по историческому роману писателя Антона Дончева. Картина расскажет о Болгарии XVIII века, стонущей под турецким игом. В фильме будет показан один из самых волнующих эпизодов народной борьбы против Оттоманской империи. Как решили подписавшие соглашение руководитель болгарской кинематографии Христо Сантов и Де Лаурентис, ставить картину будет один из западных режиссеров, роли исполнят актеры из разных стран. Натурные съемки будут вестись в Болгарии, павильонные — в Риме. Стоимость постановки фильма весьма велика — примерно 15 милионов долларов. Это уже второй фильм совместного производства с итальянцами — недавно был закончен фильм режиссера Карло Лидзани, «Любовница Граминьи», который снимался в Болгарии.

Ирак

В конце прошлого года Организация Театра и Кино — официальное, принадлежащее государству учреждение — ознакомила общественность со своей новой продукцией. Хотя она количественно невелика — всего шесть короткометражных фильмов, однако для страны эти ленты имеют чрезвычайное значение — картины были тиражированы в большом количестве копий и теперь рассылаются за границу по всем посольствам Ирака.

Большинство фильмов — так или иначе, прямо или косвенно — тематически связано с борьбой против израильской агрессии. Вот крátенькие, в несколько строк аннотации (цитируем по бюллетеню Межарабского киноцентра):

«Обет и люди» — документальный фильм об исполнении приговора, вынесенного четырнадцати шпионам, действовавшим в Ираке по заданию сионистской разведывательной организации.

«Путь победы» — картина об одном из недавних нападений сионистов на иракские вооруженные силы и о роли молодых феддайинов (членов организаций сопротивления) в отражении нападения.

«Вопросы» — фильм, созданный на основе выставки фотографий «История народа», посвященной трагедии палестинских беженцев. Большая часть фильма состоит из фотографий, экспонировавшихся на выставке.

«В битве» — зафиксированное на кинопленке выступление вокально-хореографического фольклорного ансамбля Аль Рашид, где в песне и танце повествуется о борьбе арабских народов против сионизма.

Одна из картин — «Улица рабочих» — посвящена современному промышленному развитию Ирака. И наконец, последняя из шести — игровая короткометражка «Перо и нож» — рассказывает о нынешней молодежи и о сложных морально-этических проблемах, встающих перед нею.

Испания

Луис Бунюэль начинает работу над новым фильмом «Тристана», в котором приглашены сниматься французская актриса Катрин Денев (игравшая в его «Дневной красавице»), итальянец Франко Неро и испанец Фернандо Рей. Съемки будут происходить в Толедо. Это первый после

многих лет фильм, который знаменитый режиссер ставит на родине. В послевоенные годы Буньюэль снял в Испании только «Виридиану». Остальные же картины созданы им или в Мексике, или во Франции. Первоначально режиссер предполагал снимать «Тристану» в Португалии, где нашел подходящую натуру. Однако стоимость съемок там была бы очень высока, гораздо больше, чем в Испании. Франкистское правительство, видимо, после присуждения в последние годы Буньюэлю многочисленных международных премий, неожиданно дало знать, что не возражает против приезда режиссера в Испанию, и не подвергло сценарий цензуре. В основе фильма — роман испанского писателя Переса Гальдоса. Действие происходит в провинциальном городке в 1927 году и рассказывает историю любви пожилого человека к юной девушке, дочери своего умершего друга, которую он опекает. После окончания работы над «Тристаной» режиссер возвратится в Мексику. Как видно из опубликованного в газетах интервью с сестрой режиссера, Буньюэль ведет замкнутый образ жизни, не принимает журналистов, никогда не ходит в кино, не смотрит телевизор, много читает, главным образом романы молодых латиноамериканских писателей. Работать ему становится все труднее из-за прогрессирующей глухоты — на съемочной площадке ему помогает француз помреж Пьер Лари, в повседневной жизни сестра Кончита. Проектов будущих фильмов у Буньюэля пока нет — после каждой новой картины он говорит, что это его последняя работа в кино. Режиссера заинтересовало предложение одной французской фирмы поставить рекламный телефильм, который должен продолжаться 30 секунд,— Буньюэля привлекла именно задача наполнить содержанием фильм в полминуты.

Италия

Пьер Паоло Пазолини, заканчивающий монтаж своего нового фильма «Медея» со знаменитой оперной певицей Марией Каллас в главной роли, рассказал в большом интервью римской газете «Паэзе сера» о дальнейших планах. Весной 1970 года писатель-кинорежиссер начнет съемки картины «Святой Павел», создаваемой на основе евангельских текстов — «Деяний» и «Посланий» апостолов, переложенных в диалоги. Действие фильма, рассказывает Пазолини, будет перенесено в наши дни. Вместо Рима — столицы империи — в фильме будут показаны Нью-Йорк и Вашингтон; вместо Антиохии — Париж; Лондон будет фигурировать как столица одной из империй древности; Афины — город неверующих и мудрствующих лукаво — будут заменены современным Римом; вместо Эфеса в фильме будет нынешний Неаполь и так далее.

Главную роль — апостола Павла — сыграет французский актер Лоран Терзиев, актеры на другие роли еще не приглашены. Предполагается участие и непрофессиональных исполнителей, например писателя Леонетти (при условии, если он согласится).

●

Выход на итальянские экраны антинацистского фильма Лукино Висконти «Гибель богов», премьера которого состоялась за границей (в Брюсселе), явился важным событием в культурной жизни Италии.

Авторы рецензий отмечают, что режиссер вернулся в свою родную стихию — к масштабному социальному и политическому кинороману широкого звучания, где показал жизнь семьи на фоне важных исторических событий — таковы были и «Земля дрожит», и «Чувство», и «Рокко и его братья», и «Леопард». В «Гибели богов» Висконти безжалостно вскрыл глубокие связи между крупной буржуазией — семейством пушечных королей типа Круппов — и фашизмом, показал ответственность германских монополистов за приход к власти гитлеровцев и вместе с тем их историческую обреченность. В жестокой и коварной «междоусобной» борьбе за власть и богатство гибнут один за другим члены семьи Эссенбеков (так зовут фабрикантов оружия в фильме), приведя к власти фашистов. Режиссеру пришлось выдержать долгую борьбу с итальянской цензурой, которая настаивала на купюрах в некоторых сценах, сочтя их аморальными. Висконти доказывал, что они носят символический характер и существенно важны для фильма. Согласившись вначале произвести некоторые сокращения, Висконти затем категорически отказался что-нибудь убирать в фильме и после судебного разбирательства настоял на своем.

Сейчас Лукино Висконти готовится к началу работы над новой картиной — он вернулся к своему давнишнему проекту — экранизировать рассказ Томаса Манна «Смерть в Венеции».

Мексика

Падре Умберто Алмазалан, мексиканский проповедник, покидает церковь ради кино. Еще задолго до того как стать проповедником, Умберто был актером. Его будущая работа получила полное одобрение церковных властей. Фильм «Мигуэль Про» расскажет подлинную историю иезуитского священника, который был казнен в Мексике в 1927 году. Съемки фильма будут проходить в Испании.

«Десять лет тому назад,— рассказывает Умберто,— я играл на сцене и в фильмах. Когда я узнал о съемке фильма «Мигуэль Про» от своих дру-

зей по католическому университету, я был рад возможности послужить своему второму любимому занятию».

Норвегия

В возрасте 57 лет умерла в самолете по дороге из Парижа в Осло знаменитая в свое время норвежская конькобежка, много снимавшаяся в кино, Соня Хенни. Победительница европейских и олимпийских чемпионатов по фигурному катанию, Хенни начала сниматься в конце 20-х годов, участвовала во множестве музыкальных и спортивных фильмов, в частности в знакомом нашим зрителям американском фильме «Серенада Солнечной долины» (1941).

ОАР

В Каире в возрасте 60 лет скончался один из старейших и виднейших египетских кинематографистов Ахмед Бадрахан. Он дебютировал в 1935 году и, следовательно, не принадлежал к числу пионеров — зачинателей египетского кино, снявших первые в стране картины в конце двадцатых — начале тридцатых годов. Историческая заслуга Бадрахана в ином — его приход в кинематограф знаменовал собой появление в молодом, делающем первые шаги искусстве режиссеров-профессионалов нового типа, прошедших тщательное и всестороннее обучение, считающих свою профессию делом жизни, а не случайным эпизодом в ряду других занятий. Ахмед Бадрахан по стипендии компании «Миср» стажировался несколько лет на студиях Европы, написал первую на арабском языке книгу о седьмом искусстве — «Кино». За 34 года своей режиссерской деятельности Бадрахан поставил около 40 картин и среди них такие значительные, как «Мустафа Камель», кинобиографию известного в арабском мире революционера, и «Ночи любви», за которую был удостоен государственной премии.

Большинство молодых режиссеров, дебютировавших в последние годы, могут считать себя учениками Бадрахана — в 1962 году он был назначен директором Киноинститута в Гизе, а с 1963 года преподавал там же режиссуру. Долгие годы Бадрахан находился также во главе профсоюза кинематографистов.

Польша

Анджей Вайда снимает свой новый фильм. Репортеры газет и журналов окружают эту работу атмосферой уважительного внимания. Тон материалов не назойлив, не кричащ. Содержание новой картины Вайды журналисты передают буквально одной строчкой: «Действие происходит сразу же после войны в так называемом лагере для перемещенных лиц. Героем является бывший узник концлагеря, ныне содержащийся в лагере для перемещенных, который решает возвратиться на родину».

Репортеры так скупы потому, что Вайда экранизирует известную новеллу, прочитанную многими и не раз. Ее автор Тадеуш Боровский принадлежит к поколению писателей, начинавших до и в годы войны. Для многих из этого поколения их творческий путь в годы войны и завершился — на баррикадах восставшей Варшавы, в газовых камерах «офлагов». В одном из репортажей со съемок описана проходная для сюжета сцена. Всего-навсего — фон действия. Но фон, как ключ в начале нотной строки, определяющий звучание вещи: «Серая, поблескивающая от влажности стена бывших немецких казарм... Рядом на плацу, соседствующем с казармами, клубилась разноязычная, пестрая толпа. Люди сидели у многочисленных костров, разложенных из нескольких щепок, которые отколоты были от нар, столов, скамей, и, трудолюбиво раздувая чахлое пламя, окутанные клочьями низко стелющегося дыма, варили в раздобытых котелках, горшках, кастрюлях, а то и просто в жестянках из-под американских консервов всевозможную еду. Пейзаж после битвы».

Д. Ольбрыхский и М. Целиньска в фильме «Пейзаж после битвы»

Новая картина Вайды так и называется — «Пейзаж после битвы».

США

Острым духом разоблачения проникнут фильм «Приветствия» режиссера Брайана де Пальма — разоблачения современной американской действительности, всепоглощающих классовых антагонизмов, разрывающих страну, разоблачения грязной, захватнической войны во Вьетнаме.

«Приветствия» — это фильм о молодом поколении Америки, которое не хочет воевать во Вьетнаме и которое протестует против «разрушительного» мира, культивирующего грабеж, убийство и насилие. Но этот протест находит выражение лишь в уходе от реальной действительности в мир придуманных фантазий, наигранных страстей и эмоций, в мир интимной жизни.

Фильм начинается и заканчивается показом выступления

президента Джонсона по телевидению с восторженной речью, воспевающей прелести войны во Вьетнаме, ее необходимость для американского народа. Кадры фильма, проходящие между прологом и эпилогом, раскрывают губительную сущность оптимизма бывшего президента США.

Как отмечают рецензенты, авторам фильма блестяще удалось воссоздать поразительную по своей законченности мозаику жизни «города небоскребов» Нью-Йорка во всем ее многообразии, показать драму молодежи призывного возраста, живущей в тяжелом разладе с окружающим миром.

●

Эрнесто Че Геваре посвящен фильм американского режиссера Ричарда Флейшера «Че!».

Фильм разошелся с логикой истории, ибо являет собой перекроенный на новый лад миф о Христе, где Эрнесто Че Гевара предстает как мученик революции, народный страдалец.

Как отмечает рецензент журнала «Мансли фильм буллетин», издаваемого Британским киноинститутом, «Че!» — это не что иное как хаотическое нагромождение фактов, различных точек зрения, противоречащих одна другой, и чем больше авторы фильма стремятся выразить все эти точки зрения, тем дальше они отходят от реальности».

Фидель Кастро, вождь кубинской революции, и его повстанческая армия тенденциозно показаны, как жалкая кучка мятежников, стремящихся во что бы то ни стало захватить власть в свои руки, не дающих себе труда осознать цель и смысл своих действий.

Мучительные поиски верного пути, ошибки Гевары, его отход от собственных принципов на новые позиции, окруженная тайной история его гибели — все это нашло в картине противоречивое, извращенное отражение:

Не спасают фильм Флейшера и талантливая актерская работа Омара Шарифа (в роли Гевары) и операторские находки.

«В фильме нет ничего такого, что было бы похоже на правду»,— заключает критик.

●

Уильям Уайлер — один из виднейших режиссеров американского кино — поставил фильм «Освобождение Байрона Джона» — яростный протест против царящего в США расизма и дискриминации негров.

Как отмечают авторы рецензий, одна из самых сильных сцен в фильме та, где полицейский сержант велит приведенному в участок негру показать десны: по существующему на расистском юге поверию, укус негра, имеющего голубоватые десны, смертелен для белого человека. Фильм поставлен на основе романа Джесси Х. Форд, съемки велись в штате Теннесси.

●

Известный исполнитель народных песен и борец против расовой дискриминации Гарри Белафонте заявил о своем намерении поставить антирасистский фильм, воскрешающий историю массового угона из Африки черных рабов. Название фильма — «Большой пароход, который поднимается вверх по реке». Режиссером фильма будет сам Белафонте. Белафонте не прекращает своей общественной и исполнительской деятельности: он проводит большую часть года в поездках по Африке и Антильским островам, записывая на магнитофон негритянские песни, затем их обрабатывает и исполняет на сценах Европы и Америки.

Активно участвует Белафонте и в борьбе негритянских организаций США за гражданские права.

ФРГ

Тенденция использовать самые чистые сюжеты мировой литературы, в частности детские сказки, для создания фильмов эротического характера, все больше распространяется вслед за Японией и Данией в Западной Германии. Восемь известных сказок, в том числе «Золушка», «Белоснежка и семь гномов», «Спящая красавица», соединены вместе и превращены в современные сексуальные истории в фильме «Рассказы братьев Гримм для веселых парочек». Ставить фильм приглашен известный режиссер Рольф Тиле — постановщик «Девицы Розмари».

Франция

Среди множества забастовок киноработников, одна из самых своеобразных та, что объявили административные работники парижского киножурнала «Кайе дю синема». В числе бывших сотрудников этого журнала — немало режиссеров «новой волны». Забастовавшие работники считают, что журнал «превратился в путаное и неудобоваримое издание, лишенное всякой объективности». Редакция отказалась рассматривать этот протест как забастовку и продолжает работать.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Эхо далеких снегов», 9 ч.
Авторы сценария С. Воронин, Э. Смирнов. Режиссер-постановщик Л. Головня. Главные операторы Г. Шатров, И. Мельников. Художники И. Пластинкин, С. Агоян. Звукооператор Б. Зуев. Композитор Д. Тер-Татевосян.
В главных ролях: А. Джигарханян, Г. Яцкина, Б. Галкин, А. Плотников, В. Корецкий, В. Шукшин, Л. Кириченко, Д. Щербаков, Э. Изотов, Д. Нетребин, Г. Булкина, Л. Иудов, И. Рыжов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Старый дом», 9 ч.
Авторы сценария И. Ольшанский, Н. Руднева. Режиссер-постановщик Б. Бунеев. Главный оператор Г. Гарибян. Художник-постановщик О. Беднова. Композитор М. Раухвергер. Звукооператор И. Кратенкова.
В главных ролях: А. Мягков, Р. Нахапетов, О. Гобзева, Б. Кумаритов, Н. Подгорный, Н. Дубинский, А. Чернов, С. Яковлев, Е. Евстигнеев, Г. Григорьева, Е. Хованская, А. Файт.

Киностудия «Ленфильм»

«Развязка», 10 ч.
Автор сценария А. Ромов. Режиссер-постановщик Н. Розанцев. Главный оператор В. Бурыкин. Главный художник Г. Мекинян. Композитор Н. Червинский. Звукооператор Б. Антонов.
В главных ролях: Ю. Гусев, Н. Тимофеев, А. Яковлев, Г. Некрасов, Н. Гриценко, И. Лейрер, Г. Майорова, К. Смирнов, П. Шелохонов, Г. Шмакова, В. Смоляков.

«Пятеро с неба», 9 ч.
Автор сценария Л. Браславский. Режиссер-постановщик В. Шредель. Главный оператор О. Куховаренко. Художники А. Вагин, А. Компанеец. Композитор Б. Клюзнер. Звукооператор С. Шумячер.
В главных ролях: Г. Селянин, Г. Юшко, Р. Громадский, А. Чирков, В. Семеновский, Д. Рихтер.

«Эти невинные забавы», 7 ч.
Автор сценария А. Рыбаков. Режиссер-постановщик А. Балтрушайтис. Главные операторы В. Грамматиков, Б. Тимковский. Главный художник Б. Быков. Композитор С. Пожлаков. Звукооператор Э. Казанская.
В главных ролях: О. Калмыкова, М. Глузский, Л. Гурова, Г. Штиль, Г. Колушкин, А. Ливанов, И. Сергеева, В. Кузьмин, А. Иноземцев, Н. Ургант, И. Горбачев, Т. Игнатова.

«Мама вышла замуж», 9 ч.
Автор сценария Ю. Клепиков. Режиссер-постановщик В. Мельников. Главный оператор Д. Долинин. Главный художник И. Каплан. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор К. Лашков.
В главных ролях: Л. Овчинникова, Н. Бурляев, О. Ефремов, Л. Аринина, Л. Буркова, В. Никольская, К. Петрова, Л. Штыкан, В. Ильичев, А. Орлов, А. Трусов, К. Тягунов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Жди меня, Анна», 7 ч.
Автор сценария Ю. Нагибин. Режиссер-постановщик В. Виноградов. Главный оператор Ю. Марухин. Художник-постановщик Е. Игнатьев. Звукооператор и музыкальный оформитель Б. Шангин.
В главных ролях: С. Жгун, О. Янковский, Р. Быков, М. Еремеев, С. Смехнова, А. Мазур, В. Чекмарев.

«Мы с Вулканом», 7 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик В. Перов. Оператор-постановщик И. Ремишевский. Главный художник Ю. Альбицкий. Композитор Г. Вагнер. Звукооператор Н. Веденеев.
В главных ролях: В. Беляков, Л. Кочка, В. Тарасов, Е. Буренков, В. Березуцкая, Ю. Медведев, Г. Рогачева, Е. Уварова.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Рубежи», 8 ч.
Авторы сценария Л. Гогоберидзе, Н. Хатискаци. Режиссер-постановщик Л. Гогоберидзе. Главный оператор Н. Сухишвили. Главный художник Г. Гигаури. Композитор М. Мамисашвили. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: Г. Палавандишвили, Р. Кикнадзе, С. Чиаурели, Л. Капанадзе, Б. Цуладзе, Т. Магалашвили, С. Такаишвили, Р. Георгобиани.

«Тревога» (по мотивам романа А. Белиашвили «Швидкаца»), 9 ч.
Авторы сценария А. Сулакаури, Н. Санишвили, А. Салуквадзе, Р. Инанишвили. Режиссер-постановщик Н. Санишвили. Главный оператор Л. Сухов. Главный художник Р. Мирзашвили. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор Э. Джебашвили.
В главных ролях: М. Цхвребова, Д. Агиашвили, Л. Гариндашвили, Г. Кавтарадзе, Г. Перадзе, К. Даушвили, И. Хвичия, А. Канделаки, Р. Чхеидзе, М. Вашадзе, Э. Бакрадзе, Т. Титвинидзе, Н. Чхеидзе.

Рижская киностудия

«У богатой госпожи» (по мотивам произведений А. Упита), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Лейманис. Главный оператор М. Клейнс. Главный художник Л. Грасманис. Композитор М. Зариньш. Звукооператор Г. Коротеев.
В главных ролях: Э. Павулс, З. Стунгуре, Л. Лиепиня, К. Себрис, Л. Шмитс, Ю. Ляскалне, А. Димитерс, В. Зандбергс, Э. Валтерс, Р. Клейцумс, Л. Ляскалне, В. Вецумниеце, О. Круминя, Я. Осис, В. Лине, Х. Мисиньш, И. Лиепа, И. Ваздика, А. Калейс, Д. Знота.

Литовская киностудия

«Когда я был маленьким» (по мотивам повести М. Унта «Прощай, рыжий кот»), 7 ч.
Авторы сценария И. Мерас, А. Араминас. Режиссер-постановщик А. Араминас. Главный оператор Д. Печюра. Художник-постановщик А. Ничюс. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор П. Липейка.
В главных ролях: Л. Крищюнас, И. Каваляускайте, И. Ремишаускене, Е. Савукинайте.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна

«Взрыв после полуночи», 10 ч.
Авторы сценария И. Прут, Э. Карамян. Режиссеры-постановщики С. Кеворков, Э. Карамян. Главный оператор А. Джалалян. Художник-постановщик Р. Бабаян. Композитор Э. Оганесян. Звукооператор Н. Джададян.
В главных ролях: В. Виноградов, Г. Тонунц, К. Игнатова, Э. Арутюнян, Т. Носова, Ю. Даниялов, С. Соколовский, В. Кенигсон, М. Мкртчян, Г. Манукян, М. Сулейманов, М. Дроздовская, Г. Шахназарян, И. Мурзаева, А. Аветисян, А. Нерсесян, Л. Чубаров, А. Бахарь, Б. Битюков.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Именем закона» (по мотивам повести С. Рагимова «Мехман»), 10 ч.

Авторы сценария М. Ерзинкян, М. Дадашев. Режиссер-постановщик М. Дадашев. Главный оператор А. Гусейнов. Художник Д. Азимов. Композитор Ф. Караев. Звукооператор А. Шейхов.

В главных ролях: Б. Ватаев, Р. Тахмасиб, А. Искандеров, М. Марданов, Ф. Керимова, Н. Меликова, Р. Афганлы, Н. Зейналова, Г. Багиров, А. Агаев, С. Мустафаева, Н. Буриев, Р. Ганиев, О. Косумова, М. Маниев.

Киностудия «Киргизфильм»

«Засада», 9 ч.

Авторы сценария Х. Булагов, Г. Дегальцев, А. Шершенов Режиссер-постановщик Г. Базаров. Главный оператор В. Виленский. Главный художник А. Макаров. Композитор Ю. Шеин. Звукооператор С. Каценеленбоген.

В главных ролях: И. Ледогоров, С. Исхаков, В. Балон, А. Кочетков, Н. Дупак, М. Маниязов, Л. Ясиновский, К. Кыштобаев, Ю. Каракеев, А. Боталиев, А. Кобогенов, К. Кульмухамбетов, Н. Медеров, В. Кузнецов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Возвращение командира», 7 ч.

Автор сценария Т. Пулатов. Режиссер-постановщик Дамир Салимов. Главный оператор Даврон Салимов. Художник-постановщик Ф. Ахадов. Композитор А. Малахов. Звукооператор И. Аркашевский.

В главных ролях: Ш. Бурханов, В. Тхапсаев, А. Бакиров, Р. Хамраев, Ш. Эргашев, Т. Ахмедова, С. Табибулаев.

Киностудия «Таджикфильм»

«Встреча у старой мечети», 9 ч.

Автор сценария О. Осетинский. Режиссер-постановщик С. Хамидов. Главный оператор З. Дахте. Художники В. Серебровский, Г. Мирзаханов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Г. Эльберт.

В главных ролях: Х. Нарлиев, Р. Хомятов, А. Завьялова, Р. Джабраилов, Л. Хмельницкая, Б. Быстров, А. Тураев, К. Саканделидзе, И. Титова, Г. Дмитриев, Г. Завкибеков, М. Ходжикулов, М. Тахири, Ц. Мирсалимов.

«Фитиль» № 82 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Розыгрыш» («Мосфильм»). Автор сценария Ф. Камов. Режиссер Э. Кукуев. Оператор Ю. Схиртладзе. Художник И. Шретер. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Е. Леонов, В. Ларионов, Л. Сатановский.

«Безалкогольная проблема» (ЦСДФ). Авторы сценария А. Евсюков, Ю. Рихтер. Режиссер К. Широнин. Звукооператор В. Котов.

«Одна голова — хорошо, а две — лучше!» («Таллинфильм»). Авторы сценария А. Инин, П. Осадчук. Режиссеры и художники К. Курепыльд, А. Лооман. Оператор А. Лооман. Композитор В. Рубин. Звукооператор И. Любченко.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 83 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Время, назад» («Киевнаучфильм»). Автор Т. Павленко. Текст А. Внукова. Режиссер Б. Храневич. Художник Е. Сивоконь. Оператор А. Гаврилов. Композитор О. Фельцман.

«Холодно...» (Дальневосточная студия кинохроники). Автор С. Цыганкова. Режиссер-оператор А. Личко. Композитор О. Фельцман.

«На радостях» (студия имени М. Горького). Авторы И. Магитон, А. Масленников. Режиссер И. Магитон. Оператор А. Масленников. Художник Б. Дуленков. В ролях: А. Ананьина, В. Благовидова.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 84 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Серенький козлик» («Мосфильм»). Автор А. Тараскин. Режиссер А. Бобровский. Оператор Г. Куприянов. Художник И. Шретер. В ролях: Т. Гаврилова, Е. Мазурова, Л. Сатановский, А. Ширвиндт, А. Карпушкин.

«Хоть видит око...» (ЦСДФ). Авторы А. Евсюков, С. Киселев. Текст Ю. Алексеева. Оператор С. Киселев.

«Частный случай» («Мосфильм»). Автор В. Козлов. Режиссер А. Бобровский. Оператор Г. Куприянов. Художник И. Шретер. В ролях: Н. Парфенов, В. Рухманов, Р. Куркина.

«Бегуны и опекуны» («Союзмультфильм»). Автор В. Санин. Режиссер В. Котеночкин. Художник Б. Корнеев. Оператор Е. Петров. Композитор А. Варламов. Звукооператор Г. Мартынюк.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Свобода или смерть», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).

Автор сценария Васил Попов. Режиссер Никола Корабов. Оператор Константин Джидров. Художник Рандю Рандев. Композитор Красимир Кюрчийский.

В ролях: Милен Пенов, Коста Цонев, Всеволод Сафонов, Стефан Илиев, Кирилл Господинов, Апостол Карамитев.

«Белая комната», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).

Автор сценария Богомил Райнов. Режиссер Методий Андонов. Оператор Димо Коларов. Художник Петко Богчев. Композитор Димитр Вылчев.

В ролях: Апостол Карамитев, Георгий Черкелов, Константин Коцев, Елена Райнова, Нейчо Попов, Доротея Тончева, Илка Зафирова.

«Адская пристань» (по новелле Миклоша Маркоша), 9 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Лайош Галамбош. Режиссер Миклош Маркош. Оператор Иван Лакатош. Художник Ласло Дуба. Композитор Андраш Михай.

В ролях: Анна Селеш, Андраш Козак, Ференц Давид Кишш, Габор Конц, Антал Пагер, Адам Сиртеш, Ласло Банхиди.

Поправка

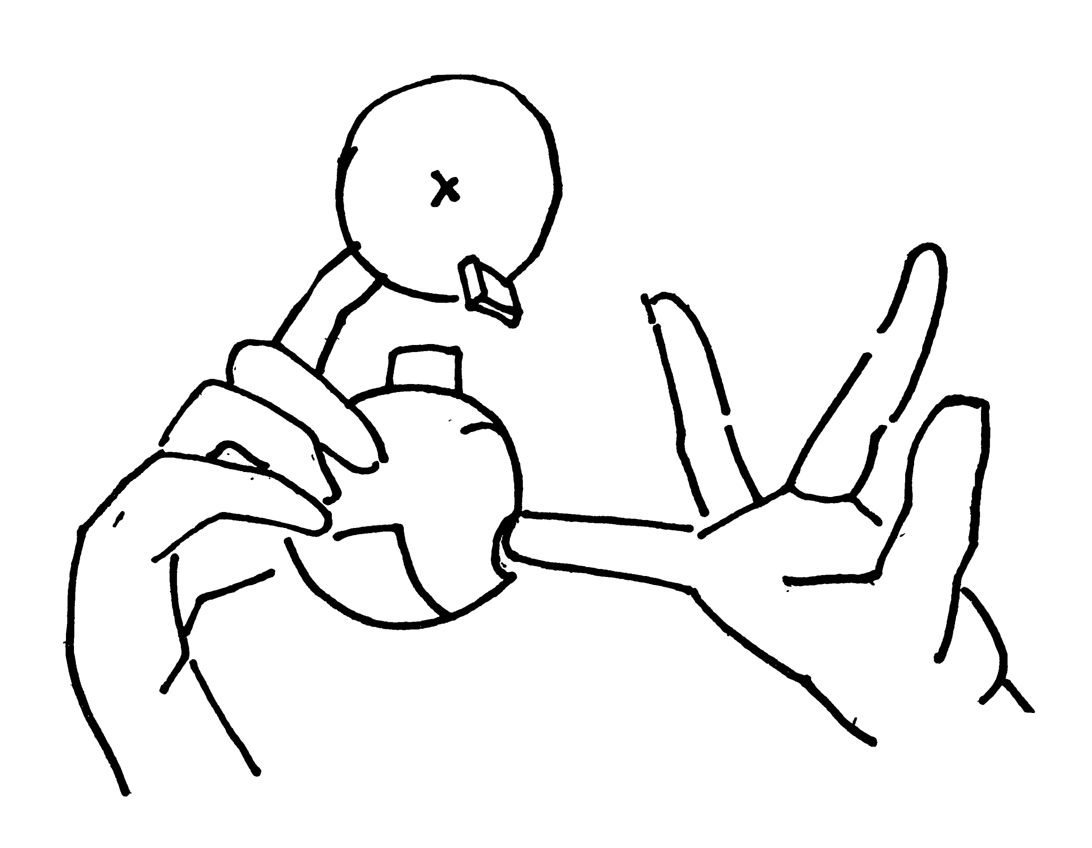
В № 1 «ИК» на стр. 54, в 1-й колонке, в 16-й строке снизу, вместо «красоты» надо читать: «простоты».

Сценарий

С. Образцов

Невероятная правда

киномонолог



На фоне фантастических рисунков Босха, Гранвиля, сатирических русских лубков, древних икон с изображением Георгия, убивающего дракона, Евы со змеем, африканских масок идут титры.

Наконец возникает первый кадр.

Берег Москвы-реки. Парень в трусиках играет на гитаре. Другой парень консервной банкой вычерпывает из лодки воду.

Две девушки в трусиках и лифчиках лежат на песке, накрыв глаза платками от солнца. Лиц не видно, только рты шевелятся. Поют непевческими прямыми голосами негромко и складно: «Что стоишь, качаясь, то-онкая рябина, го-оловой склоняясь до самого тына...» Идет гитарный отыгрыш.

— Больше ста лет этой песне, а ее все поют и поют. Что же в ней такого, что она до сих пор нравится? До сих пор сегодняшняя. Про что она?

На этом тексте то руки парня, перебирающего струны, то рука другого парня, переливающего банкой воду из лодки в реку, то руки девушки. Она лениво зачерпывает ладошкой песок. Сжимает руку в кулак и тонкой струйкой сыплет песок себе на живот.

— «Там через дорогу, за-а рекой широкой та-акже одиноко... дуб стоит высокий...»

— Про какую-то рябину да про дуб! Про настоящую рябину? Нет, разве настоящие рябины разговаривают?..

— «Как бы мне, рябине, к ду-убу перебраться?.. Я-а б тогда не стала гнуться и качаться...»

— Не про рябину эта песня, а про девушку, у которой любви нет.

Вот про эту москвичку, что на Тверском бульваре на скамейке сидит.

У девушки, по-видимому, жмет одна туфля. Она ее сняла, а ногу в чулке поставила сверху туфли.

— И про эту англичанку, что среди Лондона в Гайд-парке на траве загорает.

Она, как и наши девушки, в лифчике и трусиках. Снятое платье повешено на ручку воткнутого в траву зонта. Чулки запихнуты в туфли. Ноги босые.

— Тоже, между прочим, глаза платком закрыла. Солнце-то везде одинаковое!

И про эту парижанку!

Девушка смотрит с парапета Сены, как по воде плывет какая-то щепка.

— И про эту африканку.

Та вдевает огромную серьгу в ухо.

— Хоть она ни дуба, ни рябины и в глаза не видела!..

Про всех девушек мира эта песня. Так уж, видно, им на роду написано любви ждать.

Наши подмосковные девушки продолжают петь:

— «Тонкими ветвями я-а б к нему прижалась и с его листами день и ночь шепталась...»

Парень, который выкачивает воду, спихивает лодку с берега, прилаживает уключины. Одна девушка сняла с глаз платок, посмотрела в небо. Там летит самолет. Лицо у девушки в веснушках. Нос облез. Опять закрылась платком. Идет отыгрыш.

— Так про кого же эта песня? Если про девушку, так зачем надо про рябину петь? Разве рябине дуб нужен? Совсем ни к чему. Значит, про неправду песня?

Нет, про правду. Про неправдошнюю, невероятную, и все-таки про правду. Такую же, как в каждой басне, в каждой сказке.

Вон бабушка на бульваре какую-то книжку читает. Жаль, плохо слышно. Мы из-за куста снимаем. Ни бабушка, ни внук об этом и не догадываются.

Надо микрофон к тому дереву перенести. Может, они не заметят.

Ну вот, теперь слышнее.

«Стой, стой! — кричит Заяц.— Куда мое яблоко потащил?»

— А, понятно, это она сутеевскую сказку читает. Там еще картинки очень смешные.

Бабушка переворачивает страницу.

«Остановился Ежик и говорит:

— Это мое яблоко. Оно упало, а я его поймал.

Заяц подскочил к Ежу.

— Сейчас же отдай мне яблоко! Я его нашел.

К ним Ворона подлетела.

— Напрасно спорите,— говорит,— я его...»

— Терпеть их не могу. Они на животе не держатся.

— Неправда. Колготки — вещь хорошая, я в Серпуховском универмаге...

Это голоса двух быстро идущих женщин.

— Ну проходите скорее, свежекрашеные, со своей глупой правдой! Мешаете умную неправду слушать.

«И уже драка начинается. Ворона Ежа в нос клюнула. Еж Зайца иголками...»

— Если Степашкиной в редколлегии не будет, ничего из стенгазеты не получится.

Это проходят два студента: один в очках, другой в бороде.

— Теперь эти двое со своей Степашкиной. Сплошные помехи...

«Да как рявкнет! Что такое? Что за шум?»

— Смотрите, как внук хохочет, заливается! Он эту сказку про справедливого медведя, наверное, десятый раз слушает. Наизусть знает, а каждый раз сызнова радуется. Молодец Сутеев! И бабушка молодец! Медведь-то выдуманный, а справедливость настоящая. Серьезное дело сейчас на наших глазах невероятная правда делает, куда серьезнее, чем вполне вероятная правда о свойствах колготок или незаменимости Степашкиной.

«— А это тебе, Михаил Иванович!

— Мне-то за что? — удивился медведь».

— Па-ап!

Это кричит мальчишка и куда-то бежит.

— Отца увидел. Наверное, сейчас пойдут обедать.

На экране фотография. Группа смеющихся негров из Бечуаналенда. Аппарат рассматривает поочередно каждого.

— Смотрите, как эти жители Африки хохочут и радуются! Что им рассказывает этот веселый, худой человек? Наверное, тоже сказку.

Что же, сказки да басни нужны только детям да неграмотным взрослым?

Крупным планом лицо чтеца на вечере поэзии.

— «...Послушай, златолобо, чем так, без дела заходить, ко мне на чай зашло бы!».

Внимательные и взволнованно-радостные лица зрителей. В большинстве студенты.

— А почему же эти вполне грамотные москвичи с таким восторгом слушают разговор Маяковского с Солнцем?

Голос чтеца слышен издали.

— «Что я наделал! Я погиб! Ко мне, по доброй воле, само, раскинув луч-шаги, шагает солнце в поле».

И снова громко (лицо чтеца не помещается на экране):

— «Хочу испуг не показать — и ретируюсь задом. Уже в саду его глаза. Уже проходит садом».

Лица зрителей с улыбающимися раскрытыми ртами. Галерка. Стоящие стараются рассмотреть чтеца из-за чужого затылка, из-за колонны. Зал полон. Эстрада далеко. Чтец маленький.

— Что же это такое? Сплошная неправда? Басня? Да, басня. Ироническая басня, в которую заложена правда. Да еще какая правда! Слушайте.

Чтец заканчивает!

— «Светить всегда, светить везде, до дней последних донца, светить — и никаких гвоздей! Вот лозунг мой — и солнца!»

Аплодисменты в зрительном зале. Лица. Руки.

— Значит, всем сказки да басни нужны, коли они умеют сердца раскрывать.

Большой портрет Маяковского. Тишина.

— Мне повезло. Много лет тому назад я слышал, как Маяковский впервые прочитал, вернее, рассказал стихами нам, тогдашним студентам, о необычайном происшествии, которое произошло с ним на даче летом двадцатого года.

Что же. Такие необычайные происшествия и такие невероятные правды родятся только в песне да в литературе?

Нет, они во всех видах искусства родятся и живут. И в живописи, и в скульптуре, и в театре, особенно в таком театре,

где все невероятно и все правда. Где неживое становится живым и деревяшка превращается в человека. Вот смотрите: деревянная голова, нарисованные глаза. Тела нет. Пустая перчатка, изображающая рубашку. Безжизненная тряпка. Обыкновенная правда. Чтобы стала она правдой необыкновенной, нужно выдать этой тряпке душу. А попросту говоря — надеть перчатку на руку. Вот и ожила кукла.

Чудной парень. Носатый. Насмешливый. Как тебя зовут? Молчит. Знаете, почему молчит? Потому что человечьим голосом говорить не хочет. А своего у него нет. Для того чтобы он своим голосом заговорил, актер, играющий этой куклой, должен взять вот такую маленькую штучку, состоящую из двух серебряных пластинок и зажатой между ними ленточки. Называется это «пищик». Так вот, надо взять этот пищик, положить его в рот, прижать языком к нёбу и говорить сквозь пищик. Теперь мы, наверное, услышим, как этого парня зовут.

— Как тебя зовут?

Кукла верещит нечеловеческим голосом:

— Петрушка.

— Правильно, Петрушка. А если по имени, отчеству и фамилии, тогда как?

— Петр Иванович Уксусов.

— Правильно — Петр Иванович Уксусов. А кто тебя, Петр Иванович, сделал?

— Финогеныч.

— Кто, кто?

— Финогеныч.

— Опять правильно. Иван Афиногенович Зайцев.

Вот его портрет. Смотрите внимательно. Последний народный кукольник России и первый советский кукольник, получивший звание заслуженного артиста Российской Федерации.

Замечательный был человек. Вместе со своей женой, Анной Дмитриевной, он исходил тысячи верст по городским улицам и проселочным дорогам нашей страны. Давал кукольные представления на ярмарках, на базарах, в городских дворах...

Анна Дмитриевна крутила ручку шарманки, а Иван Афиногенович, расставив ширму, показывал удивительные приключения озорного Петрушки. Вот она, шарманка Зайцевых. Послушайте, как она играет.

Большинство из вас, сидящих в зале, наверняка не знает слов этой песни. А я помню. Это же мое детство! Очень смешные и трогательные слова:

Ах, пташки-канарейки
Так жалобно поют
И нам с тобой, друг милый,
Разлуку придают.
Разлука, ты, разлука,
Чужая сторона!
Никто нас не разлучит,
Как мать—сыра земля.

Шарманка продолжает играть, а в кадре муж и жена Зайцевы, чинящие своих кукол.

— Вот они неразлучные, Иван Афиногенович и Анна Дмитриевна. Обе свои долгие жизни они отдали человеческому счастью.

Чем измерить радость, которую нес зайцевский Петрушка рабочим и мастеровым Тулы, Твери, Нижнего Новгорода, Ярославля, старой булыжной Москвы, которую я помню, как будто это было вчера?

На рирпроекции улицы старой Москвы. Извозчики, ломовики, рабочие Дангауэровской слободы. Старое гуляние в Сокольниках — одним словом, то, что удастся найти в фильмотеке.

— А теперь, Петрушка, посмотри направо! Вот сюда. Кто это? Удивительно похож на тебя. В течение всей своей артистической жизни вы никогда не встречались. Вас разделяли тысячи верст, тысячи миль суши и моря. Только сейчас в музейном шкафу встретились. А ведь вы братья, если не родные, то во всяком случае двоюродные. Оба озорные. Оба лупили своих врагов расщепленной палкой, чтобы стук был сильнее и смешнее. Как хлопушка. Познакомьтесь, дорогие зрители, с Панчем! Он англичанин. Вот по этим улицам английских городов неисчислимое количество миль исколесил Панч. (Рирпроекция.) За заслуги перед английским народом ему

полагалось бы присвоить титул пэра. Чем он хуже Битлзов?

А это Полишинель — француз. Он бродил по улицам Лиона, Марселя, Парижа. Вот по этому старому Парижу. (Рирпроекция.) Смотри, смотри, Полишинель. Вспоминаешь? Это балаганы на Больших бульварах, а это Монмартр. Ты, конечно, выступал на этом скверике среди художников. Твой сын, а может, внук до сих пор играет для детей в маленьком театрике Люксембургского сада. Я встречался с ним. А в XVIII веке на твоего прадеда человеческие театры подали в суд за то, что он отбивает у благородных театров зрителей. И твой прадедушка, такой же Полишинель, как и ты, явился в суд и так рассмешил судей, что выиграл процесс. Молодец! Честь ему и слава.

А это Пульчинелло. Смотрите, как похож и на Петрушку, и на Панча, и на Полишинеля. Только он в маске. Это потому, что Пульчинелло из семьи комедии масок итальянского театра.

Значит он старше всех в этой кукольной компании родственников. В удивительной семье, где каждый принадлежит своей стране, каждый любим своим народом, и все-таки все они братья. Братья-бродяги.

Вот родина Пульчинелло. Смотри, Пульчинелло. Узнаешь? Это праздник гондольеров в Венеции. Ты, конечно, был участником этого праздника и этого маскарада. В течение всей твоей жизни тебе очень доставалось и от полиции и от монахов. Их много, очень много в твоей стране. А когда в итальянских балаганах куклы на нитках стали изображать балерин, сам папа издал приказ надеть всем куклам трусики, чтобы, неровен час, не соблазнили они своими деревянными ногами благочестивых католиков. Что же поделаешь, Пульчинелло! Благочестие очень боится греховных соблазнов. Недаром в знаменитом Ватиканском музее все мраморные статуи оснащены фиговыми листочками. Видишь, Пульчинелло? Даже великого Праксителя католики не пощадили. Так что тебе обижаться нечего. Наоборот, гордись! Ты в хорошей компании.

А это немец Касперле. Тоже на редкость озорной парень. Уж не знаю, от кого он произошел — прямо от Пульчинелло или от Полишинеля, но до того онемечился, что стал называться Ганс Вурст — по-нашему Ванька-Колбаса. То ли потому, что его красный нос на колбасу похож, то ли потому, что хвастался, будто целый воз колбасы съел.

А это чех — Каспарек. Чехи-то под австрийцами были. По-чешски играть запрещалось. Значит, сперва Касперле по-немецки назывался, а потом имя его стало звучать по-чешски: Каспарек, и говорить он стал на чешском языке. Одним словом, стал настоящим чехом. Вот его родина. Злата Прага. (Рирпроекция.)

Сколько раз я бывал в Праге и всякий раз не мог насмотреться на этот удивительный город, родину Каспарека. Но самое удивительное, что Каспарек передал эстафету народной любви другой кукле — Спейблу. Он очень смешной и очень глупый, этот Спейбл. А у Спейбла родился сын Гурвинек, как видите, похож на папу, но очень умный и хитрый. Вырезал этих кукол из дерева кукольный мастер Носек, а душу в них вдохнул великий Йозеф Скупа. Вы сейчас слышите его голос. Он ведет Спейбла, жена Скупы Иржина Скупова ведет Гурвинека, а говорит за обоих Йозеф. Я не ошибся, назвав Йозефа Скупу великим. (Портрет Скупы.) Человек, ставший духовным отцом любимейших кукол целого народа, не может называться иначе. Нет ни одного чеха, ни одного словака, которые не знали бы Спейбла и Гурвинека.

Нет ни одного ребенка в этой стране, который не играл бы игрушками, изображающими Спейбла и Гурвинека.

Игрушки: большие, маленькие, токарные, стеклянные, пластмассовые, резиновые. Картинки в книжках, рисунки на тарелках, набойки на скатертях и полотенцах — и всюду Спейблы и Гурвинеки.

— Кто же выдумал эту невероятную правду кукольного театра? Кто сделал первую

куклу? Какой человек, какой народ? И когда это произошло?

Нет ответа на этот вопрос.

Нет народа, который бы сказал: «Это мы выдумали».

Нет столетия, нет тысячелетия, нет эпохи, про которые можно было бы сказать, что именно тогда впервые зашевелились в руках человека созданные им фигурки из дерева, глины, рога или камня.

Одно только ясно: руки эти принадлежали детям и жрецам, а фигурки были игрушками либо богами. Смотрите!

Две девчонки в садике московского двора пеленают плюшевого медвежонка.

— Это уже театр. Для себя, но все-таки театр. Нет и не было на свете таких девчонок, которые не пеленали бы кукол. Никогда не было. Даже неандертальские девчонки это делали.

Куда идут эти люди? В церковь. В храм божий. Вот он. (Свечи горят. Орган играет. Солнечный луч, идущий из окна, освещает деву Марию. Неподвижную, как всякое скульптурное изображение.)

— Почему же вдруг наклонилась голова? Смотрите, смотрите! Из глаз Богоматери льются слезы. Санта Мария ожила. Она плачет. Заступница верующих пред господом плачет.

Что же это происходит? Религиозное представление? Да, религиозный кукольный театр. А Богоматерь таллинского собора Тоомпеа Кирик — одна из самых ранних кукол христианской Европы, управляемая церковнослужителем. Вот он вышел из потайной двери, ведущей в камеру управления куклы. Представление окончено. Божья Матерь снова стала неподвижной деревянной скульптурой.

А это Кришна, бог индусов. Вернее, его изображение. (Великолепная графика. Он вырезан из полупрозрачной кожи. Ожил!) Смотрите, ожил! Живой бог Кришна. Тысячи лет он оживает под звездным южным небом, освещенный масляной лампой кукловода. Тысячи лет жители Индии, как зачарованные, смотрят на ожившего бога удивительного теневого театра.

Другие разноцветные боги движутся перед глазами индонезийцев. А сколько кукол-богов на Олимпе древнего Китая! Злых, добрых, коварных, смелых, влюбленных. Кожаных и деревянных, на тростях, как эти, и на нитках, как эти.

Люди создали богов. Из камня, из дерева, из кожи. Из себя самих, надевая на голову маски, обряжаясь в фантастические одежды и превращая себя в кукол. Огромных, страшных, прыгающих и танцующих кукол монгольских представлений «цам».

Смотрите, как это удивительно! Какая законченная художественная форма, созданная традицией столетий!

А это ритуальные танцы жителей Африки.

Страшновато? Еще бы! А если зрители, смотрящие эти представления, к тому же верят в шаманов и в потусторонних властителей человеческих судеб? Тогда это тем более сильно. Ничего не скажешь, боги мобилизовали все средства, которыми располагает искусство. И слово, и цвет, и звуки, и движение. И ожили сами, воплотившись в кукол. Одного только не рассчитали служители божьи. Ожив, куклы оказались сильнее богов. Ритуальное зрелище стало интересным не потому, что оно ритуальное, а потому, что оно зрелище.

Смотрите, как китайский кукольник показывает драку между двумя древнекитайскими небожителями, один из которых — обезьяна, «небесный дебошир». Совсем не инфернальный, а человеческий характер в этой обезьяне. И смелость, и ловкость, и хитрость. Смотрите, как великолепно мастерство этого народного кукольника. Пятнадцать лет назад он приезжал в Москву, и студия кинохроники сняла его представление.

А вот этот венгр перенял от своего отца, народного кукольника Венгрии, мастерство уличного кукольного представления. Вот его герой, Он ближайший родственник нашего Петрушки. Посмотрите, как он расправляется с чертями, поселившимися на мельнице! Так его, так его! Ой, ка-

жется, черт побеждает? Нет, куда там! Разве с таким ловкачом, как Витязь Ласло, черт справится?

А вы понимаете, что происходит? Раз черта можно бить сковородкой — значит он вовсе не страшен и не всесилен. Значит и бог не страшен. Без черта, без дьявола, без демона бога-то не бывает. Небесная добродетель от адского греха неотделима. Родилось это кукольное представление от веры в бога, а превратилось в веру в человека. Так его, так его, черта! И не сковородка его убила, а зрительский смех. Самое убийственное оружие из всех возможных. Как же было не разозлиться жрецам господним на такое поведение кукол!

Вот и выгнали кукол из храмов, а служителей кукол вроде как бы отлучили от церкви и предали остракизму. В старой Индии те, кто вырезал кукол из кожи, и те, кто играл ими, были причислены к самому последнему разряду касты неприкасаемых.

А в XVII веке патриарх Филарет запретил всякие «бесовские позорища» (слово «позорище» тогда значило «представление»), а тех, кого поймают за этим занятием, приказал избивать плетью.

До самой революции на воротах московских, петербургских, киевских, харьковских домов висели вот такие таблички: «Вход нищим, старьевщикам и шарманщикам строго воспрещается». А ведь Петрушка не играл без шарманки.

Избави бог было похоронить кукольника на христианском кладбище. Только за оградой. Разве разыщешь теперь их могилы.

Но как ни запрещай, как ни предавай анафеме живое искусство, убить его нельзя. Никому этого еще не удавалось.

Вот из этих музейных шкафов смотрит на посетителей славная история кукольного театра. Видите, вот они, все герои этой истории, о которых я вам рассказывал. Те, что родились в разные века, в разных странах мира. В Азии, в Африке, в Европе, в Америке.

Музей этот находится в Центральном театре кукол, а театр в Москве, в только что выстроенном для него новом здании на Садово-Самотечной.

Станиславский сказал, что театр начинается с вешалки. Значит идемте туда, где сейчас раздеваются зрители театра.

Вот наша театральная вешалка, с которой все начинается. И вот наши маленькие зрители, для которых начинается все с этой вешалки. Смотрите, они пришли с мамами, папами, дедушками, бабушками, с теми самыми, которые сорок лет назад были такими же маленькими. И многие из них, как теперь их дети и внуки, вот так же точно приходили в наш театр, закутанные в кашне, шарфы, платки. А что поделаешь? Мороз.

Мальчишки толкаются. Не могут мальчишки не толкаться. А шум какой! Слышите? Как галки. А знаете почему? Энергией-то их природа на всю жизнь зарядила. Вот она и выбивается наружу. Да кроме того, они возбуждены. Они же знают, что им предстоит встреча с невероятной правдой!..

Рыбами в аквариумах заинтересовались. У нас два аквариума в фойе стоят. Так вот, пока они раздеваются да рыб рассматривают, давайте пройдем ко мне в кабинет, и я покажу вам портрет человека, который всю свою жизнь эту самую невероятную правду для маленьких ребят сочинял.

Вот он. Корней Иванович Чуковский.

Я не знаю ни одного поэта, который бы так весело и так удивительно просто писал стихи для детей.

У меня зазвонил телефон.
— Кто говорит?
— Слон.
— Откуда?
— От верблюда.
— Что вам надо?
— Шоколада.
— Для кого?
— Для сына моего.
— А много ли прислать?
— Да пудов этак пять,
Или шесть:
Больше ему не съесть.
Он у меня еще маленький.

Чуковский умер, но, как и прежде, ребята ходят к нему в гости. Видите? Сидят в зрительном зале и ждут спектакля, который так и называется: «В гостях у Чуковского».

Сейчас оживут те строчки стихов, которые вы только что слышали. Станут видимыми.

Слушайте и смотрите.

Гонг. Гаснет свет.

В темноте голос Чуковского:

— У меня зазвонил телефон...

Резкий, долгий звонок телефона. Напряженные лица ребят.

— Кто говорит?

Басистый голос слона:

— Слон.

Распахивается занавес. На сцене огромная, больше человеческого роста, кукла слона. Держит около уха большую телефонную трубку. Взрыв детского хохота. Голос Чуковского издалека с призвуками телефонной мембраны:

— Откуда?

Слон тем же басом:

— От верблюда.

Голос Чуковского:

— Что вам надо?

Слон, раскачиваясь всем телом:

— Шоколада.

Повторяется весь диалог, но только теперь он конкретный, видимый, смешной. Особенно радуются дети, когда слон говорит про сына: «Он у меня еще маленький», тем более что большущий слоненок сидит тут же и держит настоящий воздушный шарик.

— Спасибо вам, Корней Иванович, за радость, которой вы наполняете детские души вашей выдуманной правдой. Если бы можно было соединить все тропинки счастья, которые вы проложили к детским сердцам, дорога получилась бы до самой Луны. Большое вам дошкольное спасибо.

В быстром монтаже идут обложки книжек Чуковского, картинки из этих книжек, персонажи сказок на полках «Детского мира».

Звонок стоящего на столе, рядом с портретом Чуковского, обычного телефона. Рассказчик, обращаясь к зрителям:

— У меня позвонил телефон. (Снимает трубку.) **Кто говорит? Ага, позвоните, пожалуйста, минут через сорок. Я сейчас очень занят.** (Кладет трубку.) **Это из «Вечерней Москвы». Обыкновенная правда. К нашей картине никакого отношения не имеет.**

На экране: кот сидит на крыше погреба и кричит вниз, в открытую дверь:

— Эй, мыши, выходите скорей!

Музыка. Из подвала бежит торопливая цепочка мышей. Из окон смотрят две смешные физиономии.

— А это уже опять наша с вами правда. Ее для нас Галина Владычина сочинила.

Кот обещал сапожнику и портному прогнать мышей. За это он получит в награду сапоги, плащ и шляпу.

Вот они, сапоги.

К о т (*с трудом надевая сапог*). Маловаты.

С а п о ж н и к. А что поделаешь, если других нет?

П о р т н о й. Вот плащ и шляпа. Носи, Кот, на здоровье!

Кот одевается.

С а п о ж н и к. Кот! Да ты похож на придворного!

П о р т н о й. Какой там придворный, просто граф!

Кот принимает торжественную позу.

— Он очень хитрый, этот Кот. Хитрый и добрый. И смелый. Даже людоеда не испугался.

«О-о-о-ой». Это дети таким единым вздохом встретили появление Людоеда.

«О-оо-о». Это дети опять все сразу проглотили воздух. Потому что огромная рука Людоеда схватила Кота.

Он великан, этот Людоед. Рядом с ним Кот совсем малютка и голос слабенький, слабенький:

— Погодите, ваша светлость! Одну минуточку погодите! Неужели все, что про вас рассказывают,— это правда?

— А что же про меня рассказывают?

— Да говорят, будто вы можете превратиться в любое животное. Просто не верится, ваша светлость.

— Конечно, могу. Хочешь, я превращусь в льва? Смотри: раз, два, три.

(На месте Людоеда огромный лев.)

— Но неужели после такого огромного животного вы можете превратиться во что-нибудь маленькое? Ну, например, в мышь?

— Да уверяю тебя, это мне ничего не стоит. Вот смотри: раз, два, три.

Лев превращается в маленькую серую мышь. Кот кидается на нее.

Хохот детей. Кот облизывается и вытирает лапкой усы.

— Уррра! Урра! Урра! Эй, люди, я проглотил Людоеда! Выходите, не бойтесь. Мррряу!..

Опять ребята хохочут. Да как хохочут. И радуются. Еще бы! Зло наказано. Добро победило.

Кот (*прямо в зрительный зал*). Бал в честь принцессы Питюти и маркиза Карабаса начинается. Пес, зажги фонари!

Медленно двигаются по кругу фонари. Пес зажигает по очереди каждый проходящий фонарь. Вальс, звучащий, как музыкальная шкатулка, наращивает темп — фонари кружатся быстрее и быстрее. Навстречу фонарям вальсируют пары. Гости, жених с невестой и, наконец, Кот в паре с Королем.

— Я черный Кот, я черный Кот, я ловок и проворен. Без счета у меня забот, но если надо, черный Кот помочь сумеет горю. Я черный Кот, я черный Кот...

— Это веселый спектакль про верность, про дружбу, про смекалку.

А почему сейчас так тихо в зале? Почему так внимательны и так насторожены ребячьи глаза? Что там такое происходит на сцене? Наверное, это какой-то другой спектакль. Деревья двигаются то слева направо, то справа налево, то на нас. Это заблудился среди деревьев маленький тигренок. Никак не может найти дорогу.

Только если он тигренок, так почему же без черных полосок? О, это очень печальная история. Были у него полоски. Видите, какой он был, тигрик Петрик? Полосатый, как настоящему тигру и полагается. Только вот храбрость-то у него была не тигриная, а заячья. Совсем не было храбрости. Всего боялся. Слышите, жук жужжит. А он уже боится. Не смейтесь, ребята. Он не виноват. Ему страшно. И пришли большие, доблестные тигры. Видите, какие. В плащах, в шляпах. Пришли и сказали: «Тиграм отважным, храбрым тигрятам черные полосы очень идут, но трус недостоин быть полосатым, трусы и гладкие проживут». И отняли доблестные тигры полоски у бедного Петрика.

— Станешь храбрым, вернем.

— А как ее достать — храбрость? Мама говорит, у меня ни на копейку храбрости нет. Есть у меня копейка, мама на конфетку дала. Пойду на базар, куплю на копейку храбрости.

— Не надо смеяться! Он же не знает, что храбрость не продается. Вон весь базар над ним смеется. И свинья, которая продает апельсины, и крокодил, что продает конфеты, и Пеликан, который рыбой торгует. Все смеются.

Что же делать? Может быть, кто-нибудь научит храбрости, если ее купить нельзя.

Медвежонок взялся учить. Идут зайчики, несут воздушные шарики, а медвежонок им все шарики переколотил. Зайчики плачут, а медвежонок хвалится:

— Вот я какой!

— Так разве это храбрость? Это хулиганство.

— Правильно, Петрик. Хулиганство — не храбрость!

Баран взялся учить:

— Смотри, Петрик, идет другой баран.

И вдруг ни с того ни с сего начали они бодаться. Никто другому не хочет дорогу уступить.

— Так разве он храбрец, этот баран? Он просто драчун!

— Правильно, Петрик, драчун — не храбрец!

Поросята прибежали, запыхались:

— Петрик, Петрик! Мы тебя ищем. Мама заболела, твоя мама заболела.

— Мама? Надо доктора!

— Доктора-то хорошо бы... Да кто же его позовет? Он живет за дальним лесом, за глубоким оврагом, за широкой рекой. Скоро вечер, а за вечером ночь: никто не пойдет за доктором.

— Я пойду.

— Ты не можешь, Петрик. Ты же трус. Ты всего боишься!

— Ну и что с того, что трус? Мама больна. Я пойду за доктором.

— Вот, оказывается, почему бродит тигренок по темному лесу: ищет дорогу.

Зайцы встретились. Те самые.

— Куда ты, Петрик?

— За доктором.

— Не ходи, Петрик, через лес, там волк-разбойник. Разве ты не боишься?

— Боюсь. Конечно, боюсь, только не за себя, а за маму. Мама больна.

— Бежит тигрик, бежит через лес. Овраг впереди. А через него бревнышко.

— Не ходи, Петрик, через овраг. Сорвешься.

— Не могу я не идти. Мама больна.

— Вон как смотрят ребята. Как волнуются за Петрика. Один прижался к своей маме. И другой тоже. Бесполосых тигров не бывает, настоящие зайцы не разговаривают. Все неправда. Но мама больна. Мама — это правда. У этой девочки дома есть мама. И у этой и у этого парня. У всех. Мама больна, нужно доктора, это же понятно! Так же понятно, как понятно матери, если болен сын. Мать и ребенок. Вечная тема искусства. Потому что вечная тема жизни.

Пьета Микеланджело. Богоматерь и Христос. Никому никогда это не было бы понятно и не падали бы на колени религиозные матери перед Новгородской или Казанской богородицей, если бы не видели они в этом единственную для них правду. Богородица не только божья мать, она еще и мать человеческая, и Христос не только сын божий, он еще и сын человеческий. Такой же сын, как у тех матерей, что пришли сюда со своим материнским горем.

Театр не церковь, и в бога ни наши ребята, ни их мамы не верят. Но Петрик, идущий за доктором, не только тигренок, он еще и мальчик, и его мать не только тигрица, она еще просто мама. Мама. Молодец тигрик! Дошел таки до доктора и привел его к маме-тигрице. И доктор вылечил маму.

— Поздравляю вас, мама-тигрица! — сказали доблестные тигры.— У вас очень храбрый сын, и он достоин носить тигриные полоски.

— Откуда же она взялась у меня, эта храбрость?

— Слушайте, что сказали тигры:

— Храбрость приходит к тому, кто боится за другого и забывает о себе.

— Молодец автор этой пьесы Нина Гернет. Точнее и вернее определить храбрость невозможно.

Кончился спектакль о тигрике Петрике. Вот они, человеческие мамы, укутывают в шубы своих человеческих тигрят. Заматывают шарфами. Ведут домой.

Дома ребята будут рассказывать своим папам, братьям, сестрам, соседям о том, что они были в кукольном театре и что там был очень храбрый, просто удивительно храбрый тигренок.

А на смену детям в те же театральные двери уже входят взрослые. И для них театр начинается с вешалки.

Только они-то почему в кукольный театр пришли? Им-то он зачем понадобился? Смотрите, туфли меняет с уличных на вечерние. А эта перед зеркалом волосы причесывает. Прямо будто они в МХАТ пришли или в Консерваторию на Рихтера. По лестнице идут чинно и не галдят, как ребята. А рыбами заинтересовались, можно сказать, совсем по-детски. Даже пальцами в стекло тычут.

Вот теперь, пожалуй, самое время рассказать, зачем мы эти аквариумы в фойе поставили. Знаете, зачем? Чтобы показать нашим зрителям дорожку из жизни в искусство. Так сказать, незаметно провести урок эстетического воспитания.

Вы думаете, оно начинается в картинной галерее с лекции искусствоведа? Вот такого, как эта девушка, объясняющая доверчивым экскурсантам врубелевского «Демона»?

Или с посещения симфонического концерта в Большом зале Консерватории, на котором так доверительно разговаривает с нами виолончель Ростроповича?

Или с прихода на балет с Майей Плисецкой в роли Кармен, в котором и Щедрин, и Бизе, и Плисецкая соединяются во что-то до удивительности цельное?

Все это прекрасно. Все это подлинное искусство, но начинается эстетическое воспитание не в музее и не в театре. Начинается оно в поле, где пшеница превращается в море с золотыми волнами. Видите? А тем, кто не видит, незачем ни в театр ходить, ни концерт слушать.

И в небе начинается эстетическое воспитание. Там, где закаты, как кровь и восходы, как шампанское. Там, где «средь полей необозримых в небе ходят без следа облаков неуловимых волокнистые стада». Видите?

А знаете, чем можно измерить глубину неба? Дальностью звезд? Количеством световых лет? Да, конечно, можно. А еще можно небесную глубину голубем измерить.

Вот он голубь. Белый, почтовый. Шея, как у Майи Плисецкой. Это мой голубь. Я знаю его со дня его появления на свет. Ну, лети. Измеряй глубину моего подмосковного неба. А чтобы тебе не скучно летать было, я и других голубей выпущу.

Вот они. Все выше, и выше, и выше.

Разве это не прекрасно?! Разве не здесь начинается искусство?! Конечно, здесь. И вот в этом лесу, где на неведомых дорожках следы невиданных зверей. Избушка там на курьих ножках стоит без окон и дверей. Она ведь и в самом деле существует, такая избушка. Смотрите. В ней вологодские да архангельские охотники дичь хранят. Она из жизни в сказку попала. И вот здесь, в болоте, искусство родится. Царевна-лягушка здесь живет. Из болота она в сказку прыгнула, а из сказки к нам в театр. Здесь, в тумане, русалки танцуют, и одна из них тоже в нашем театре прописалась.

Смотрите, вот она.

— Я волжская злая русалка;
Я прелести дивной полна,
Мне сердца мужского не жалко;
Я вся холодна, как волна.
Мне сердца мужского не жалко, не жалко;
Я вся холодна, как волна.

— Это на нее сейчас те самые зрители смотрят, которых вы около нашего аквариума видели.

— А ну-ка, Русалочка, дай-ка я тряхну стариной.

— Это ведьма. Старуха-то старуха, а по темпераменту сто очков вперед любым молодым даст.

— Лобзай же скорей мое тело;
Любовные игры затей,
Забудь про казенное дело,
Забудь про жену и детей,
Забудь же, забудь про казенное дело;
Забудь про жену и детей

— Вот она, вся нечистая сила. И черт, и леший, и оборотень, и бес уныния, и бес равнодушия.

Все наши слабости и пороки в первозданном, так сказать, виде. А в жизнь они к нам в притворном виде проникают.

Ведьма. Не узнаете? Естественно, она ведь под человека маскируется. В сказках притворное зелье варит, а в коммунальных кухнях суп да сосиски. А людей все равно поедом ест.

Смотрите, вот квартирная соседка ее о чем-то попросить хочет.

— Милая, Марья Ивановна, мне бы в ванну, Марья Ивановна. Мне бы в ванночку, Марья Иванночка.

— Я тебе дам ванну, я тебе дам Марью Иванну. Все ванны мои, все умывальники мои, все утиральники мои. Я в местком пойду, я в партком пойду. Вы меня травите, вы меня давите.

— Хохочут наши с вами знакомые, те, что рыбок рассматривали. Вон как хохочут. Вспоминают, наверное, тех ведьм, с которыми сами встречались.

Про одну такую я наверняка знаю, что она ведьма. Вон она вдоль опушки идет. Знаете, куда? В церковь. Людей поедом ест, а богу молится. Только не придется ли ей домой возвращаться. Гроза собирается. Гром.

Что-то там мой пес делает? Надо его в дом пустить, а то он очень грома боится. Так и есть. Видите, как испугался. Как тебе не стыдно, такой огромный, а трусишь. Впрочем, я тебя зря стыжу. Люди

тоже, бывает, грома боятся. От этого испуга они и бога-то выдумали.

Вот он, Зевс-громовержец со своими небесными стрелами.

А Зевс эту эстафету страха божия Саваофу отдал.

И что удивительно. Люди сперва выдумали бога, а потом выдумали, как этот бог людей сделал. Хотите знать, как это было? Мы это в нашем театре со всеми подробностями показываем.

Снова зрители нашего театра. Только другие. Потому что это другой спектакль. Уже не про нечистую силу, а совсем наоборот, про рай господень.

Вот он господь с двумя архангелами.

— Приступим к созданию человека. Гомо сапиенс; нужна глина.

— **Раз бог сказал, значит надо выполнять приказ. Три ведра глины, на каждого по ведру.**

Бог. Будем лепить сразу двоих. Мужчину и женщину.

1-й Архангел. А может, одного хватит?

2-й Архангел. Без женщин жить нельзя на свете, нет.

Бог. А ты откуда знаешь?

2-й Архангел. Предчувствую.

Бог. Выскочка ты. Будем лепить сразу двоих. Я буду лепить две головы и два туловища, а вы конечности: ты — руки, а ты — ноги. Приступим.

Три небожителя месят глину, раскатывают скалками и лепят.

Создатель, показывая туловище:

— Вот здесь будут помещаться пища и болезни. Вы прикрепляйте руки и ноги, а я разделаюсь с головами.

Работают дальше. Один ангел прикрепляет к туловищу четыре ноги, а другой — четыре руки. Бог сердится:

— Что ты наляпал, человека я создаю, а не собаку. Ты понимаешь разницу между человеком и собакой? Ангел называется. А у тебя что такое? Что такое, я тебя спрашиваю?

— Вы просили приделать руки, я и приделал.

— Что ты мне за хапугу сделал? Зачем ему столько рук?

— Как зачем? Брать, отталкивать, приветствовать, бдить.

— Как это еще бдить?

Ангел приставляет ладонь к глазам — вот так.

— Хватит ему для этого и двух рук. Все отрывайте, все сначала.

Наконец люди сделаны, и один из ангелов предлагает их зарегистрировать. Бог не понимает, зачем это.

— Как зачем? Для порядка.

— Ну ладно, пиши.

— Имя?

— Пиши: Адам.

— Адам. Отчество?

— Ты понимаешь, что говоришь? Ну какое у него может быть отчество?

— Виноват. Ставлю прочерк. Образование?

— Ну какое у него может быть образование. Ничего не знает. Пиши среднее.

— Теперь ее.

— Ее не надо. Она женщина. Дело капризное. Может быть, и не удалась.

— А по-моему, она симпатичная.

— Знаем мы этих симпатичных. Кладите их на травку. Так. Я в них души буду вдувать, а вы отдыхайте. Разлетись!

Ангелы исчезают. Бог наклоняется по очереди к каждой кукле и дует на них. Потом, обращаясь к кулисам:

— Души! Прошу вас.

Из-за кулис выходят актер и актриса в темно-фиолетовых бархатных костюмах и таких же капюшонах. Подходят каждый к своей кукле. Бог машет рукой:

— Ну, с богом.

Куклы и души остаются наедине друг с другом.

— В этом спектакле зрители все время видят актеров, играющих куклами. Ну что же, это правильно. Во-первых, у хороших людей душа нараспашку, а во-вторых, это ведь интересно — видеть, как актер оживляет куклу. Смотрите.

Постепенно куклы оживают. Открывают глаза.

Происходит первая в мире встреча мужчины и женщины.

— Здравствуй, Адам.

— Здравствуй. А тебя как зовут?

— Я думаю, Ева.

— А почему ты так думаешь?

— Потому что мне кажется, что тебе хотелось, чтобы меня звали Ева.

— А почему тебе так кажется?

— Потому что я твоя жена и я должна знать, чего тебе хочется, раньше, чем ты сам об этом догадался.

— Ах, так? Ну что же, это, пожалуй, будет красиво: Адам и Ева.

— Конечно, красиво.

Вот и познакомились. Только мало им этого, мало.

— Вроде бы и хорошо в раю. Чисто, красиво, всего вдоволь. Адам на дудочке играет. Ева на качелях качается, а все чего-то не хватает.

— Адам, знаешь, какой я сон видела? Будто гуляем мы с тобой там, за забором, куда нам нельзя, а с нами еще один, похож на тебя. Только маленький, маленький и без зубов.

— Без зубов? Так не бывает.

Не хватает чего-то Еве.

С маленьким тигренком играет. Пришла тигрица, увела тигренка. Плачет Ева. У всех дети, а у нее нет. Греха не знает.

— А дети без греха не родятся. Вот тут-то и подвернулся змей-соблазнитель.

Протянул Еве яблоко.

— Что вы, что вы! Нам нельзя. Он каждый день пересчитывает все яблоки.

— Он не узнает. А если и узнает, так поругает немножечко и простит. Он же всепрощающий.

— Адам, Адам! Вот мой новый знакомый. Он предлагает попробовать яблоко!

— Что ты, Ева. Нам же нельзя.

— Адам. Я пробую. Ой! Ой! Попробуй ты.

Молния, гром. Бог.

Е в а. Сюда нельзя, мы нагие.

А д а м. Мы голые.

Б о г. Откуда вы знаете, что вы голые. Вы съели яблоко?

Е в а. Змей соблазнил меня.

А д а м. Он тебя соблазнил?

Е в а. Да не в этом смысле.

Тут выясняется, что змеем прикинулся один из ангелов, и Бог проклинает его, превращая в дьявола.

— А вас, молодые люди, изгоняю из рая.

— Как, голыми?

— В чем есть.

Е в а. Ну и что ж. Уйдем, ни минуты здесь не останемся. Подумаешь — рай.

Б о г. Да, рай. Пили, ели, на всем готовом.

Е в а. Ну и что ж. Сами себя прокормим.

Б о г. Хлеб в поте лица добывать будете.

Е в а. Так он вкуснее. Зато захочется что-нибудь делать — будем делать. Захочется фруктов — съедим. Захочется детей — родим.

Б о г. Рожать, между прочим, будете в муках.

Е в а. Потерпим.

— Смотрите, как радуются зрители и как аплодируют женщины. Это ведь не только их участь — рожать в муках. Это их гордость. И везде вот так аплодируют на это самое «потерпим». И в Москве, и в Киеве, и в Париже, и в Брюсселе.

Б о г. Я запретил людям плодиться и размножаться, а раз они так, пусть сами за себя отвечают. Я за них никакой ответственности не несу.

Музыка. Актеры выходят на поклон, держа в руках своих кукол.

А к т е р, д е р ж а щ и й А д а м а. Вот мы и взяли ответственность на себя. Правда, Ева?

А к т р и с а, д е р ж а щ а я Е в у. Правда, Адам.

А к т е р — А д а м. Мы с Евой очень любили друг друга, и любим сейчас, и всегда будем любить. Правда, Ева?

А к т р и с а — Е в а. Правда, Адам.

А к т е р — А д а м. Но только любовь эта была земная.

А к т р и с а — Е в а. Настоящая. И от этой любви у нас родились дети.

Актер — Адам. А у этих детей еще дети, и пошло, и пошло, и остановить это практически было уже невозможно.

— Смотрите, какие хорошие глаза у этих двух зрителей. Кто они? Студенты? Уже догадались, что влюблены друг в друга? Наверное, догадались. Если наш спектакль «Божественная комедия» приблизил их поцелуй, мы рады, а если украсил их союз, тем более. Любовь-то у них земная, настоящая.

Господи, боже мой, что это произошло? Почему такой невероятный хохот. Ага. Это уже другой спектакль: «Необыкновенный концерт». Мы пока его сочиняли, тоже все время смеялись!

Идет номер «Блям 69». Сверхсовременные звучания. Булькающий чайник, скрип и стук двери, дребезжание консервных банок, отчаянные вопли кошки, которую музыкант-исполнитель вытаскивает за хвост из мешка, и, наконец, «ультимокредо» композитора, выраженные тонко и нежно с помощью водобачкового инструмента, а попросту — другой музыкант дергает ручку бачка над унитазом, и слышен звук спускаемой воды.

А вот и основной персонаж «Необыкновенного концерта» — конферансье Виталий Апломбов. Вместе с этим спектаклем он объехал двадцать стран мира.

Следите за стрелкой на карте, она поведет вас по этим странам. Видите? Европу объехали, теперь в Азию, теперь в Африку, теперь через океан. И в каждой стране наш конферансье говорил на ее языке. Полиглот. Не верите? Виталий Александрович, прошу вас, объявите следующий номер сразу на всех языках, на которых вы его объявляли.

Апломбов. Пожалуйста. Добрый вечер, либе фройнде, селям алейкум, пермете муа, ту интродьюс ту ю нуастро сегондо, нумеро тзы танго, грация, спасибо.

— Поняли? Не совсем? Что поделаешь. Мы-то ведь с вами не полиглоты. Это он танго объявил.

Здорово танцуют.

А теперь давайте этот же танец сызнова посмотрим, чтобы видеть то, что зрители только тогда бы увидели, если бы ширма упала.

Ну вот, она и упала. Не ожидали такого?

Кукол-то по-прежнему две, а актеров, которые ими управляют, восемь.

Невероятной правды не так-то просто добиться. Много часов, много дней, много недель пройдет, пока возникнет такая ритмическая слаженность и такое чувство локтя, как у этих восьми.

Утро. Зрительный зал пуст. Темно. Горит только дежурная лампочка.

— Я люблю приходить в пустой зрительный зал. Мне кажется, что эти кресла должны знать очень много. Больше, чем мы с вами. В каждом из них тысячи людей провели десятки тысяч часов. Разные люди. Дети, взрослые, старики. Вот и сегодня пройдут часы, и в каждое кресло сядет человек. Единственный, неповторимый человек — маленький или большой. И возникнет радость. Общая и в то же время для каждого разная. Радость от встречи с невероятной правдой.

На этих словах в отдельных креслах наплывом то возникают полупрозрачные фигуры зрителей, то пропадают, то меняются со старика на малыша, с парня-стиляги на респектабельного мужчину с лицом дипломата. Все эти полупривидения должны быть сперва очень характерными и разными. А потом очень едиными, смеющимися и аплодирующими в такт без звука. В конце все они как бы растворяются, оставляя зрительный зал вновь темным и пустым.

— Только не думайте, что тогда, когда в зрительном зале нет зрителей, театр не работает. Наоборот, именно тогда-то и идет самая напряженная, сложная и очень разная работа. Пойдемте за мной, я поведу вас к началу всех начал.

За этой дверью идет репетиция. Слышите, какой крик? Это режиссер Самодур кричит. Фамилия у него не очень удачная, тем более что сам-то он совсем не самодур, а вполне нормальный человек. Ну, что ж поделаешь, для тенора фамилия Козлов-

ский, а для скрипача Ойстрах тоже не очень подходящие фамилии, да никто этого и не замечает.

— Но все-таки так кричать, Семен Соломонович, не стоит.

— Что, значит, не стоит, а вы?

— Я не кричу.

— Бывает, что кричите.

— Я не кричу, я просто волнуюсь.

— Вот и я волнуюсь.

— Чего вы волнуетесь?

— Как чего, вот она говорит, а кукла у нее глядит мимо.

— Она — это наша новая актриса Нина Васильевна Сорина. Нелегкое занятие играть куклой. Во-первых, надо быть хорошей актрисой. В этом смысле у Нины Васильевны все в порядке. Она прошла сквозь серьезный экзамен из трех туров. И голос у нее хороший, и темперамент, и юмор, и глаз иронический. Видите, как она на меня смотрит? Без юмора да без иронического глаза лучше к кукле и не подступаться.

Но все это ведь только станция отправления. Чтобы дальше двинуться, нужно взять куклу в руки и поднять ее над головой. Поднимите куклу, Нина Васильевна. Так. Это нетрудно. А вот играть ею на вытянутой руке даже десять минут уже трудно. Устает рука. Но и это пустяки. Можно привыкнуть. Труднее другое. Пока куклу не полюбишь, заставить ее играть невозможно, ничего не выйдет. А чтобы полюбить, надо поверить в невероятную правду, в то, что неживое можно сделать живым.

Пусть они репетируют дальше, а я объясню вам, что это значит. Вот деревянный токарный шарик, на нем обозначены нос, рот и глаза. Если надеть этот шарик на указательный палец, получится человечек. Вроде не получился. Ерунда какая-то. Если считать другие пальцы руками этого человека, так выходит, что у него с одной стороны одна рука, а с другой — две. Так не бывает. А если переселить эту деревянную голову на средний палец, получится по две руки с двух сторон. Опять чепуха.

А если всю эту арифметическую логику системы дважды два четыре по боку? Ведь в настоящем-то искусстве дважды два во всяком случае пять, а если десять, так еще лучше.

Давайте перестанем считать пальцы и просто представим себе, что нелепая комбинация из голой руки и деревянного шарика все-таки существо. Живое существо. Поверим в это. Знаете, что тогда произойдет? Вдруг окажется, что пальцы моей руки то будут изображать руки, то пятерню этого человечка. Он станет живым, выразительным. Он может влюбиться, страдать, плакать. Он все сможет. Только чтобы он, этот человечек, ни делал, все будет пронизано иронией. Даже лирика.

Вот вам еще шарик и вторая моя рука. Теперь остается только попросить мою постоянную пианистку и постоянную жену Ольгу Александровну начать играть вступление к романсу Чайковского «Мы сидели с тобой», что она и делает на всех моих сольных концертах с куклами.

Рояль. Руки пианистки.

Я начинаю петь и одновременно медленно поднимать обе руки с шариками. Снизу поднимается рейка с ширмой.

И руки с шариками уже становятся самостоятельными, отрешенными от меня существами.

— То, что вы сейчас видели, родилось лет сорок тому назад. Во всяком случае раньше, чем родился наш театр и рука с шариком стала его маркой.

Но сыграть целые спектакли со сложными сюжетами и очень разными характеристиками его героев с помощью таких вот шариков невозможно. Этих героев надо создавать, выдумывать, изобретать, конструировать, лепить, одевать.

Вот наши мастерские. В них рождаются и таятся все наши секреты. Смотрите на здоровье, мы секретов не скрываем. Здесь создается анатомия будущей куклы, предсказывается, предугадывается ее поведение.

Вот, оказывается, как эта кукла может вытянуть шею.

А эта должна гримасничать.

А эта вытягивает губы.

И чтобы все это получилось, понадобилось большое оборудование. И токарные, и слесарные станки, и глина, и дерево, и поролон, и пенопласт.

Вот наши кладовые. Неподвижные ряды кукол. Глаза открыты и ничего не видят. Не живые и не мертвые. Спят с открытыми глазами. А прикоснется к ним рука человека — проснутся и оживут. Смотрите, сколько зверей: и тигры, и львы, и жирафы, и свиньи, и змеи. Час тому назад они вернулись со сцены. Там в первом акте был всемирный потоп, и они погрузились в Ноев ковчег, чтобы не потонуть.

Этот «Ноев ковчег» выдумал Исидор Шток, тот самый, который и «Божественную комедию» сочинил.

А из ковчега будут другие звери выходить. Тощие, голодные, слабосильные. Корма-то у Ноя на все сорок дней и сорок ночей не хватило. Пойдемте в зал, как раз к их выходу поспеем.

Прямо через зрителей по проходу с зонтиком в руках бежит бог...

— Потоп прекратить, заткнуть хляби небесные. В ресторане Арарат, тьфу не то. На горе Арарат растет крупный виноград, тьфу опять не то. На горе Арарат все приготовить к банкету. Я лично буду приветствовать спасенное человечество.

Убегает за кулисы. Музыка замедленного марша. Открывается занавес. Черный, ободранный, накренившийся ковчег. Из него выходят звери. Почти скелеты. Шатаются, падают голоногие страусы, львы, похожие на рыжих худых собак, жирафы, шеи которых состоят из одних позвонков. Последними выходят Ной, его жена Дина, их дети Сим, Хам и Иафет и жены детей.

Колокольный звон. Занавес. Пробегает бог с букетом цветов. Снова открывается занавес. Банкетный стол. Спиной к нам семейство Ноя. На другой стороне стола лицом к нам бог.

— Поздравляю вас с благополучным прибытием. Я рад, что все так хорошо окончилось и все вы, счастливые, живете на этой земле. Что же вы молчите??

Д и н а (жена Ноя). А мы еще несчастливые, господи. Сделай так, чтобы мы были счастливы.

В а л л а (жена Сима). Нас выдали замуж не за тех, кого мы любим, и мы несчастливы, господи.

Х а м. Сделай так, чтобы мы могли любить того, кого мы любим, господи.

С и м. Нам мало того, что мы спаслись, нам нужно, чтобы мы были счастливы.

Ш е с т и л е т н я я д е в о ч к а Р и т к а (жена Иафета). Нам говорят, чтобы мы брали пример со старших. Сделай так, чтобы они были счастливы.

С е м и л е т н и й И а ф е т. И мы могли брать с них пример.

Н о й. Сделай меня счастливым, господи.

В с е. И меня, и меня...

Б о г. Перестаньте. Перестаньте просить. Не могу я сделать вас счастливыми.

Д и н а. Почему?

Б о г. Не знаю, как. Что могу, то могу, а чего не могу, того не могу.

Д и н а. А что же вы можете?

Б о г. Землетрясение — могу. Наводнение, чуму, грипп гонконгский — это я могу. А счастливыми я вас сделать не могу. Это уж вы сами как-нибудь. Да и зачем оно вам, счастье-то?

И а ф е т. Как, зачем? Ведь мы же люди. Понимаете — люди.

Б о г. Ты еще меня учить будешь, щенок.

И а ф е т. А вы что, Библию не читали? Вы знаете, что там сказано?

Б о г. Что сказано?

И а ф е т. А там сказано: устами младенцев глаголет истина.

Б о г. Ах вот оно что! Тогда делайте, что хотите. А то сейчас вам, видите ли, счастье нужно, а там вы захотите по воздуху летать, под землей ездить, второе Солнце придумаете. Я вам в этом не помощник.

Д и н а. А коли не помощник, так зачем вы нам нужны, господи?

Б о г. Ах, не нужен? Тогда и отстаньте от меня.

Дина. Нет уж это вы отстаньте от нас, господи.

Бог. Ну и бог с вами. Безбожники, атеисты, благодарю за внимание!

Туш. Бог возносится на небо.

Огонь. Появляется дьявол.

— Вот он всегда так: заварит кашу, а сам в кусты. К сожалению, и я ничем вам помочь не могу. Черт с вами. Адье.

Ной. Как же теперь и без бога и без черта?

Дина. Ничего. Сами свое счастье будем устраивать. Ведь мы же люди.

Куклы исчезают за ширмой. На их месте появляются актеры: «Ведь мы же действительно люди».

В руках актеров бокалы, у двоих бутылки с шампанским. Вылетают пробки. Актеры, обращаясь в зрительный зал:

— За ваше здоровье, люди! За ваше счастье!

Музыка. Актеры выходят на авансцену.

— Смотрите. Все актеры улыбаются. И зрители тоже улыбаются. Хлопают и улыбаются.

А действительно, разве это не смешно? Взрослые люди целый вечер показывали неправду, а другие взрослые люди целый вечер на эту неправду радовались. Значит, в неправде правда жила. Тут уж спорить не о чем.

Одеваются у вешалки. Номер потеряла. Нет, нашла. Оказывается, он у мужа в кармане. Выходят на улицу и почему-то смотрят вверх. Что там их так заинтересовало?

Часы. Скоро будут бить и появятся на циферблате куклы. Подождем и мы.

Полминуты осталось. Правда, снег идет. Ну да это ничего. Ага, кажется, сейчас начинается. Волк, Лисица, Кот, Свинья, Коза, Осел, Медведь... все вышли из циферблата, танцуют и кланяются.

Платья разноцветные, морды смешные, а ведь за плечами у каждого сотни сказок, басен, поговорок, пословиц, созданных талантом и фантазией народа.

Ну вот, можно и расходиться.

Мелодия часов, звучавшая, как музыкальная шкатулка, переходит в скрипку и в оркестр. Люди, расходящиеся по тротуару, троллейбусы, автобусы постепенно превращаются в рисованные белые контурные силуэты, напоминающие прошедшие перед зрителями персонажи: слонов, верблюдов, кошек. Контурные девушка и юноша останавливают такси. Открывается дверка.

— Вам куда?

— Покровское-Стрешнево.

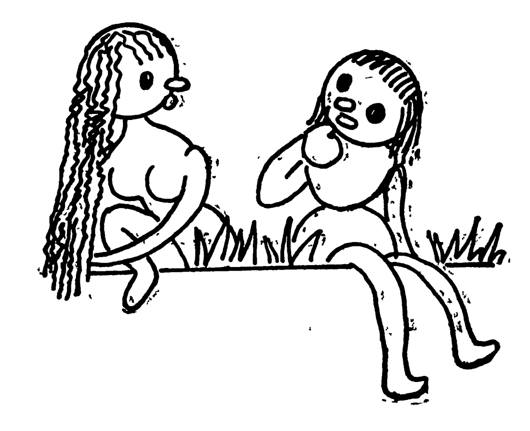
— Еду в парк. Гав, гав, гав, гав...

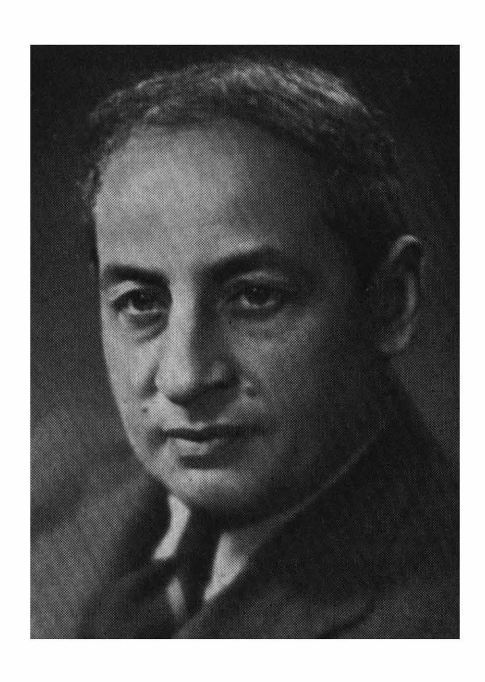
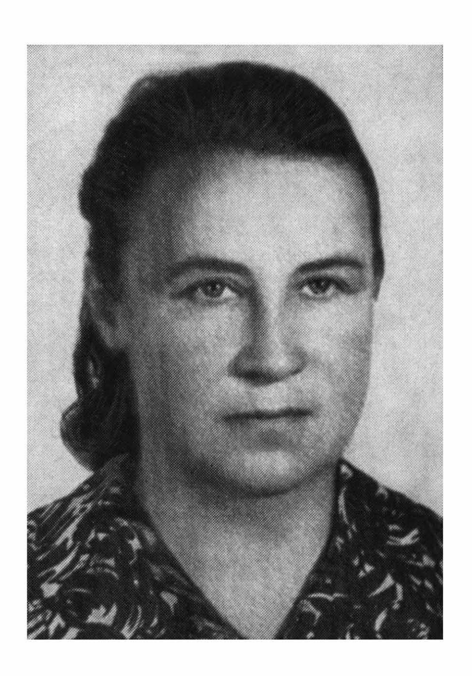
Это лает шофер. Дверь захлопывается. Такси превращается в собаку. Она поднимает ногу на тумбу и мчится со всех ног по улице. Парень и девушка смотрят друг на друга. Смеются. Целуются. Превращаются в птиц и улетают на небо прямо к показавшейся из-за облака Луне. Когда они подлетают к диску, он становится кольцом, в которое они влетают. В кольце возникает обычная рожица системы «носик-ротик-оборотик».

Рожица улыбается.

Слева от нее возникает буква «К», а справа — «НЕЦ».

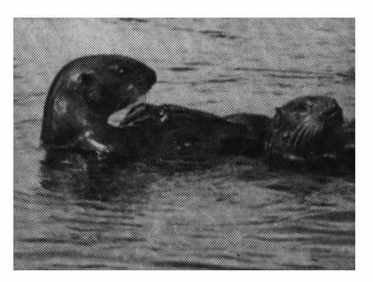
Рисунки автора



Редакция журнала «Искусство кино» сердечно поздравляет режиссера **Александра Михайловича Згуриди** и оператора **Нину Андреевну Юрушкину** с Государственной премией имени братьев Васильевых, присужденной им за создание научно-популярных фильмов «Зачарованные острова» и «Лесная симфония».

На фото — кадры из фильма «Зачарованные острова»



Индекс 70402

В ближайших номерах журнала
будут напечатаны:

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

новая книга «Сергей Эйзенштейн»

И. А. ПЫРЬЕВ

воспоминания «Моя жизнь»

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

статьи об экранизациях Шекспира

ЕВГ. ГАБРИЛОВИЧ

новые главы из книги «О том, что прошло»

СЕРГЕЙ ОБРАЗЦОВ

цикл статей «Эстафета искусств»

Д. ГРАНИН и С. ШУЛЬМАН

сценарий «Ядерный век»

ЗИГФРИД КРАКАУЭР

главы из книги «Природа кино» с последующей
полемикой по поводу этой книги